EVOLUȚIA ARTEI ȘI EXIGENTELE RECEPTĂRII

Coordonatori :
DUMITRU MATEI si GHEORGHE STROIA

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI 1985

CUVÎNT ÎNAINTE

Revoluţia artistică modernă — de la simbolism şi impresionism încoace, continuată şi adîncită apoi prin marile curente artistice ale secolului nostru — a fost însoţită, constant, de judecăţi contradictorii în tabăra criticii şi de vehementă contestaţie în tabăra publicului- Poziţiile critice consonante au fost uşor şi repede trecute în penumbră, dar, nu e mai puţin adevărat, au rămas în istorie. Nu se poate afirma însă că atari reacţii au fost total lipsite de baze în fapte. Şirul momentelor de cristalizare principială a revoluţiei artistice moderne a generat, ştim bine astăzi, teorii obscure şi experienţe incomprehensibile, impostură şi gălăgioasă exhibiţie, apetitul originalităţii cu orice preţ. Ştim insă tot atît de bine că, pe liniile interioare de evoluţii' alo artei se configurau noi modalităţi de raportare la ceea ce s-a convenit a ii realul. Andre Malraux spunea că arta zilelor noastre îşi revendică „un domeniu obscur şi complex care nu exista altădată, lumea artei, ireductibilă la aceea a realului". „Opera de artă este rezultatul unei activităţi şi este ea însăşi o activitate[11] — observa Jean Laude. „Limbajul nu mai este un mijloc, este o fiinţă[11] — consemna Jacques Riviere.

O atare fundamentală mutaţie a funcţionalităţii estetice a limbajului artistic nu poate îi explicată în modalitate monogenetică, şi anume ca expresie exclusivă a modificărilor de viziune survenite în arta ultimului secol. Orice mare revoluţie în cîmpul artelor se află în raporturi necesare cu procesele de „îmbogăţire globală" a omului, cum ar fi : evoluţia tehnicilor materiale şi ovo-

Juţia capacităţii omului de a acţiona asupra materiei; natura şi evoluţia raporturilor sociale ; nivelul gnoseologic — sintezele ştiinţifice, filosofice, estetice etc. ; capitalul cultural-artistic anterior acumulat ; tradiţiile literaturii şi artei ; evoluţia factorului etnic ; „plasticitatea[1'] gîndirii în general şi capacitatea ei de a „informa[11]. Vom adăuga, accentuînd cu deosebire, etectele acestor procese asupra realităţii interioare a omului. îmbogăţirea globală a acestuia trebuie înţeleasă, aşadar, ca permanentă stare de creativitate, ca mişcare dialectică a continuului şi discontinuului, ca proces punctat de sinteze spirituale calitativ deosebite avînd un caracter de universalitate. Un nou adevăr al lumii — efect şi produs necesar al activităţii globale a omului — devine cadrul spiritual în interiorul şi din interiorul căruia arta creează şi instituie un nou acord al conştiinţei umane cu lumea. Georg Lukâcs observa în acest sens că „tocmai conţinutul nou, cuprinzător, care îmbrăţişează toate fazele vieţii, care provoacă schimbări calitative în omul întreg, face să apară o atare universalitate a noilor necesităţi de trăire, cărora — în general — le stau opuse, nereceptive, multe forme de evocare mai vechi." Iată opinia lui Pierre Francastel asupra aceleiaşi chestiuni : „Cînd se produce o veritabilă înnoire în ordinea puterilor de transformare de către om a materiei, o înnoire corespunzătoare în ordinea gîndirii figurative este necesară[11]. El va adăuga imediat că „oricare ar fi formele particulare ale gîndirii sau acţiunii, o mutaţie nu se produce decît atunci cînd în toate domeniile oamenii produc noi sisteme în care se materializează o experienţă şi în care se schiţează o evaluare originală a puterilor de înţelegere ale spiritului nostru[11]. O schimbare fundamentală în lumea spiritului circumscrie momentul privilegiat de acţiune al unei „înalte necesităţi a istoriei universale[11], observa Jakob Burckhardt. Noul nivel de spiritualitate — expresie a implicaţiilor şi conjuncţiilor survenite în fenomenele precedente — stabileşte corespondenţe şi relaţii noi cu formele de acţiune şi reprezentare ale omului, conferindu-le noi valori şi sensuri, în această atmosferă, arta îşi asociază sugestiile şi valorile noului cadru de spiritualitate întru instituirea *unei noi atitudini estetice* faţă de lume şi univers.

Ultimul secol şi-a înălţat edificiul artei sub incidenţa noului conţinut şi a noului nivel de activitate a culturii

şi civilizaţiei. Acest ultim secol de artă a amplificat datele înscrise în însăşi ***natura*** artei, în primul rînd principiul ***non-identităţii*** realităţii operei cu realitatea obiectului. Menţinînd contactul cu realul, dar numai întrucît îl supune „destrucţiei", conceptul modern al artei pune în relief ideea că opera de artă trebuie să fie şi să exprime un ***altceva***, o realitate de altă natură, deci distinctă de real, noţiunea „distinct" accentuînd distanţa de la real la spiritual. Realitatea obiectului trebuie să se înscrie, deci, într-o ***altă realitate,*** această altă realitate fiind ***expresia unei conştiinţe*** care se raportează la real. Opera nu „reprezintă", ci „prezintă". Ea îşi este sieşi suficientă ' ca realitate. Ideea „descoperirii" se deplasează, în consecinţă, din sfera detaliului anatomic, din sfera empiriei şi a adevărului aparenţei în sfera conştiinţei şi în interiorul „eului". Termenii problemei evoluează de la o artă înţeleasă (în principiu) ca reconstituire, descripţie şi ilustrare* a obiectului la o artă înţeleasă ca act de „figurare" specific subiectului. Plasticitatea raţiunii şi imaginarului se propun ca trăsături esenţiale ale sensibilităţii estetice moderne. Noua formă „se elaborează", nu se mai „desenează" ; ea introduce un sens, nu-l mai extrage prin interpretarea moral-didactică a obiectului. Pictorul transpune prin culoare ceea ce simte şi ceea ce crede că este obiectul, şi nu ceea ce vede şi i se înfăţişează ca obiect. Poetul rupe legătura dintre text şi evantaiul de referinţe imediate, rupe raporturile de identitate şi construieşte un poem traversat de „mesaje" plurivalente.

Nu intenţionez să lărgesc acum şi aici aria observaţiilor asupra revoluţiei artistice moderne. Am aşternut aceste rînduri pentru a sublinia principala particularitate a volumului de faţă, anume aceea că a fost conceput şi coordonat din perspectiva marilor mutaţii survenite în cîmpul experienţei şi sensibilităţii estetice moderne şi contemporane. Autorii studiilor înmănunchiate în acest volum — cercetători din domeniul esteticii filosofice, eticii, teoriei artelor, teoriei culturii şi sociologiei — pun cu deosebire în relief — cu exemple alese din toate artele — fundamentala corelaţie, în cîmpul ***conştiinţei estetice*** în general, a fenomenelor investigate : evoluţia artei şi a modurilor ei de receptare. Este însă vorba de o corelaţie în care unul din termeni este determinant, iar celălalt determinat : evoluţia artei determină în mod necesar

şi continuu noi exigenţe în ordinea receptării, de unde nevoia omului din public de a-şi apropia, conceptual şi sensibil, acest fenomen, ele a se deschide şi capta noile norme şi criterii estetice pe care le impune o nouă „gramatică" a formelor, gramatică a cărei esenţială particularitate rezidă în aceea că nu mai propune relaţii de analogie cu universul formelor sensibile. Din studiul acestei corelaţii s-a conturat scopul volumului de faţă, anume acela de a pregăti şi rafina conştiinţa estetică a receptorului pentru a înţelege, punîndu-i la îndemînă mijloacele şi criteriile specifice, că această nouă lume de forme cuprinde şi închide în sine o nouă realitate a omului.

Istoria raporturilor omului cu arta este, în fond, is- * toria percepţiei specific estetice a artei, adică istoria umană a ochiului şi a urechii, o istorie în care receptorul caută secretele sensibilităţii sale imaginative dar, mai ales, evoluţia sensibilităţii sale axiologice.

în cadrul spiritualităţii româneşti contemporane, zestrea valorică veche şi nouă — ne referim, desigur, la artă în toate formele ei de manifestare — s-a acumulat în spaţiile inferiorităţii în şi prin forme pe care Festivalul Naţional „Cîntarea României" le-a făcut consonante cu spiritul vremii, realizind nu numai o fericită simbioză între creaţie şi receptare, dar mai ales o mai îmbogăţita conştiinţă de sine a artei în raport cu marele public care o caută şi o cultivă. Cîteva din studiile acestui volum pun în valoare marele flux al receptorilor de azi către artă şi cultură, rod al unei îndelungate şi nuanţate politici de culturalizare a ţârii.

Dacă printre obiectivele pe care şi le-a propus, a- ceastă culegere va amplifica şi întări convingerea că *raportarea avizată la artă* constituie exclusiva modalitate de interiorizare a bogăţiilor ci sensibile şi sufleteşti, ea îşi va fi găsit pe deplin justificarea.

DUMITRU MATEI

GHEORGHE STROIA

ESTETICA RECEPTĂRII

Cine consultă întîiul mare tratat de estetică românească — celebru şi astăzi, la cinci decenii de la apariţie — rămîne frapat, cu deosebire, de rigurozitatea compartimentării materialului supus analizei, de ştiinţa dovedită de Tudor Vianu în delimitarea şi proporţionarea cu firească exactitate a principalelor domenii, momente şi priorităţi spre care trebuie orientată investigaţia estetică.

Astfel, după o succintă expunere de limpezime carteziană a problemelor *preliminare* ale disciplinei (obiectul,, problematica, metodologia, valoarea, norma şi atitudinea estetică) autorul procedează la cercetarea zonelor fundamentale de fiinţare a esteticului, acolo unde contribuţiile noii ştiinţe erau solicitate plenar, cu maximă acuitate.

Tripticul analitic debutează cu abordarea naturii şi Jocului *operei de artă* privită, deopotrivă, în specificitatea atributelor intrinseci şi în vastele raporturi eteronomice cu viaţa socială şi civilizaţia modernă, înaintîndu-se către examinarea aspectelor legate de *structura şi creaţia artistică* şi apoi a celor ridicate de *receptarea operei de artă.* O atare dispunere a problematicii estetice — reclamată din interior, de însăşi esenţa frumosului — a fost deseori împăi'tăşită de-a lungul timpului, acreditîndu-se frecvent ideea necesităţii unor prospecţiuni particularizatoare, circumscrise în perimetrul operei de artă, al procesului creaţiei artistice şi al receptării artei. Noutatea
invocată şi statornicită de T. Vianu postulează, în principal, echilibrul şi raporturile diverselor sectoare, importanţa acordată fiecăruia în parte, precum şi edificiului în

ansamblul său, fapt lesne constatabil din chiar dimensiunile spaţiului grafic rezervat celor trei secţiuni (prima ocupă circa 150 de pagini, iar celelalte două cîte 80 de pagini).

Am socotit edificator exemplul lui Tudor Vianu în- trucît experienţa a demonstrat cu prisosinţă că, una din condiţiile de bază ale durabilităţii sistemului său estetic îşi găseşte sorgintea în această viziune unitară, armonios articulată şi judicios parcelată în vederea cuprinderii cit mai adecvate a „întinsei împărăţii a frumosului". Căci, a destina fiecărui element însemnătatea cuvenită, fără a neglija cerinţa integralităţii, a efectua sondări specializate în sectoare concrete, de marcată specificitate năzuind permanent către unicitatea generalizatoare astfel ca părţile să susţină întregul iar acesta să le potenţeze reverberaţiile, a evita împotmolirile empiriste ca şi plutirile abstractizante, reprezintă forma cea mai înaltă şi autentică de înţelegere a pilduitoarei lecţii pe care „profesorul de estetică al culturii româneşti" a lăsat-o posterităţii. Cum însă, deseori, succesorii n-au izbutit s-o pătrundă şi s-o aplice cu fermitatea competenţei, revenirea la această fructuoasă matcă a tradiţiei — spre care aspiră şi studiile de faţă — ni se pare o îndatorire de prim ordin ivită ca o veritabilă ofrandă în climatul anilor din urmă.

După cum se ştie, nevoia operării unor analize adîn- cite, „la obiect", a condus, oarecum de la sine, către compartimentarea, evident mai mult convenţională, a domeniului — unitar şi divers — de cercetare al esteticului, la profilarea şi centrarea demersului teoretic în jurul unor aspecte tematice decisive pentru surprinderea dimensiunii estetice a realităţii. In mod justificat, locul central a revenit — aproape constant şi unanim —, studiului operei de artă considerată a fi realitatea artistică obiectivă, originală, care a încorporat şi plasticizat o mare bogăţie de idei şi sentimente, de forme şi mijloace de exprimare adecvate, dobîndind o individualitate emoţio- nal-estetică distinctă, o substanţă ideatică şi afectivă proprie, inedită.

Opera de artă — unitate desăvîrşită a unui remarcabil conţinut turnat în forme de sugestivă expresivitate — reprezintă momentul esenţial al procesului de *comunicare artistică,* nucleul-cheie în care se concre

tizează şi se istovesc forţele demiurgice ale fiinţei umane şi de la care pornesc toate deschiderile modelatoare exercitate prin acţiunea deplinei asimilări a produsului estetic. In *opere* — cum se ştie — se întruchipează vastul patrimoniu de valori artistice acumulate şi perpetuate de omenire în milenara sa dăinuire, motiv pentru care gîn- ditorii tuturor timpurilor s-au preocupat asiduu de profunda lor cunoaştere şi explicare, uitînd sau ignorînd- adesea pe făuritorii, ca şi pe destinatarii acestor minuni de frumuseţe. Nu spunea oare Platon, elogiind capodopera şi denigrind pe creatorul ei, că doar „zeul a făcut ca poetul cel mai nevrednic să dea glas poemului celui mai fru- mos", deoarece „operele pe care le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii'[1] ?

Experienţa istorică aduce numeroase mărturii de eludare — chiar în opinii autorizate — a problematicii legată de înzestrările personalităţii creatoare, de zbuciumul travaliului său, ca şi a complexelor aspecte ce privesc elucidarea actului estetic al receptării. Lăsate la marginea acţiunii interpretative, referirile ce vizau receptarea artei — ca în cazul cunoscutei teorii a katharsis-ului — erau, în principal, îndreptate spre sublinierea rolului, a efectului pe care opera de artă îl exercită asupra publicului şi nu asupra cunoaşterii condiţiilor şi capacităţilor de receptare ale acestuia.

Desigur, cele reamintite mai sus reprezintă anumite poziţii limită ; evocarea lor este însă instructivă, fie şi pentru faptul că dacă am cîntări cu obiectivitatea necesară, ar fi nevoie să recunoaştem că şi în peisajul nostru estetic s-au resimţit — nu de puţine ori — concerinţele unui asemenea mod unilateral de înţelegere a sferei esteticului, de păgubitoare discriminare a compartimentelor sale, de schimbări nefondate de accent şi viziune în efectuarea cercetării estetice.

învăţătura de căpătîi ce se deduce din aceste experienţe arată clar că, aceeptînd primatul operei în planul investigaţiilor cu caracter estetic, importanţa sa fundamentală pentru orice tentativă de apropiere şi înţelegere a fenomentului artistic, este imperios necesar să se acorde atenţia cuvenită tuturor factorilor ce privesc geneza şi condiţiile creaţiei ca şi acelora care asigură receptarea operei. Fără oricare din aceste elemente, lumea artei ar fi

sărăcită, sistemul comunicării artistice — deficite»-, lacuna:--, bucuria întîlnirii cu valoarea estetică — veştejită, anemiată. înaintarea, simultană pe întregul front a! cercetări; estetice, aplecarea cu mijloace şi metode adecvate asupra fiecărui moment, verigă, element constituent al procesului de apariţie, existenţă şi recepţionare a ariei, privirea lor nuanţată, in interdependenţele 'dintre ele ca şi cu lumea din afară, racordarea permanentă la amplitudinea valorilor umane — materializări specifice ale esenţei omenescului —, trebuie să constituie ţelul şi idealul oricărei intervenţii îndreptate spre pătrunderea, autorizată în ţarinele universului estetic, deoarece, între aceşti parametri se consumă, practic, marele act al întîlnirii cu toate chipurile esteticului.

Pornind de la constatarea unei anumite desincroni- zări a interesului teoretic fată de problematica receptării în raport cu atenţia acordată celorlalte aliniamente ale demersului estetic şi. mai ales, ţiuind seama de importanţa sa stringentă în actualitate, autorii studiilor înmă- nunchiate în această carte — fiecare în domeniul ce-i este mai apropiat — s-au străduit să recompună imaginea de ansamblu a esteticului care, fapt cunoscut, se împlineşte şi se desăvîrşeşte întotdeauna într-o estetică specială a receptării.

înainte de a se trece însă la aceste analize detaliate este necesar să reamintim aici că esteticul, ca dimensiune esenţială a umanului, are un caracter şi o structură globală, configurate din reflectarea întregii existenţe şi conştiinţe sociale, a condiţiei umane în general. Tocmai de aceea, natura şi funcţiile esteticului, modul său de a se releva şi acţiona poartă amprenta acestor multiple determinaţii materiale şi spirituale. Reflex al integralităţii lumii, esteticul asigură largi deschideri către totalitatea valorilor umane implicându-se, ca factor ideatic normativ, în acţiunea structurantă, întregitoare a fiinţei omului, a sistemului său axiologic-

Este, de asemenea, nevoie să mai consemnăm că, în înţelegerea noastră, esteticul nu reprezintă doar o ipostază particulară, individuală a lumii senzoriale, ci ch,ar baza existenţială a acestei lumi, raţiunea ei însăşi de a exista. Forma sa, însă. de maximă manifestare, de funcţie predominant şi intenţional estetică se r^ali^-ează în sferele artei unde „esteticul — cum sublinia G. Picon -—

nu este un element printre alte elemente : el este esenţa operei[1]'. în consecinţă, şi în cadrul actului estetic al receptării trebuie acordată o atenţie deosebită complexităţii şi specificităţii modului propriu de recepţionare a operei de. artă. Dar. aşa cum sfera esteticului nu se reduce la cît însumează artele — cu toată preeminenţa dimensiunii generatoare de frumuseţe ■—, tot aşa nici problematica asimilării estetice nu poate fi restrînsă între frontierele receptării artistice. Ca atare, atunci cînd se are în vedere integralitatea valorilor estetice, sfera completă a lumii sensibile este îndreptăţită sintagma de *receptare estetică*. iar în situaţia cînd referirile vizează exclusiv întruchipările artei — deşi deosebirile dintre ele sînt şi de ordin calitativ — devine potrivită noţiunea de *receptare artistică.* Uneori însă, cînd contextualităţile permit, se foloseşte noţiunea de receptare artistică într-un sens larg, acoperind practic întreaga zonă a esteticului.

Întrucît studiile înserate în acest volum au ca obiect predilect gama modalităţilor de receptare a artei, pentru a nu ne abate de la principiul integralităţii, vom evoca — fie măcar succint — cîteva aspecte ce privesc celelalte domenii de existenţă ale manifestărilor estetice. Evident, enumerarea începe cu acele forme ale esteticului care, în ordinea existenţei, deţin locul primordial fiind oferite de nelimitata etalare şi diversitate a *naturii*. Şi, indiferent dacă ne referim la esteticitatea naturii genuine asigurată de elementele sale primare existenţiale — culori. sunete, proporţii, armonii —■ fie că luăm în consideraţie formele naturii modelate, umanizate de om, trebuie să recunoaştem că mediul natural exercită o puternică influenţă sensibilizatoare asupra fiinţei omeneşti, o înrîurire dintre cele mai adînci asupra înţelegerii şi aprecierii frumosului. Detaşaţi de cei care consideră „natura neutră din punct de vedere estetic" (V. Basch), ca şi de cei care exacerbînd rolul „eului[11] apreciază frumuseţea naturii ca o simplă proiecţie a ideilor noastre 'artistice („Am observat — spunea O. Wilde — eă do la un timp natura a început să semene cu pînzele d-lui Wliistler“), împărtăşim judecata cumpănită a lui Kant, după care „natura era frumoasă cînd părea în acelaşi timp artă, iar arta poate fi numită frumoasă doar- cînd sîntem conştienţi că este artă, ea apărîndu-ne totuşi natură".

Vom desprinde de aici învăţătura, apropo de estetica receptării, că dacă resursele de frumuseţe ale naturii pot fi mai bine valorificate cînd aceasta este privită cu „ochii formaţi la şcoala artei" atunci şi înţelegerea frumuseţii artistice este mai profundă pentru „omul format la şcoala naturii[11] că, deci, frumosul natural şi cel artistic, deşi au o existenţă distinctă, fiind realităţi ce se judecă după criterii specifice, între artă şi natură — sub raport, estetic — există interdependenţe organice, de nedespărţit. Cine nu va putea trăi estetic frumuseţea cerului înstelat, melancolia apusului de soare, învrăjbirea mînioasă a mării, foşnetul pădurii şi susurul izvorului, cine nu va şti că noaptea poate fi poetică, liniştea tainică, că frunzele lăcrimează şi cerul e plumburiu, acela nu va gusta nici frumuseţea artistică, nu va pătrunde „tîlcurile" artei şi nu se va înfiora citind : „ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, ... gorunule din margine de codru" (L. Blaga).

Din perspectiva receptării, esteticitatea naturii — rezultat al infinitelor medieri şi interferenţe dintre obiect şi subiect, naturalitate şi societate traduse, îndeosebi, prin intermediul categoriilor de frumos şi sublim — este asimilată într-un mod mai direct, mai puternic colorat de spontaneitate, de perceperea senzorială, ceea ce face ca starea de plăcere şi bucurie estetică, de uimire şi satisfacţie să aibă o înrîurire precumpănitoare, de linişte şi mulţumire deplină. De bună seamă şi în receptarea este- ticităţii formelor naturii intervine momentul cognitiv, de pregătire anterioară care facilitează valorizarea şi aprecierea estetică, ^ducînd pe lîngă postura de largă disponibilitate afectivă elemente de raţionalitate, de judecată estimativă. Aceasta face ca şi receptarea esteticului din natură — natural prin sorginte şi social prin finalităţi — să rămînă o problemă complexă, mereu deschisă interpretărilor aprofundate, ce se va amplifica pe măsură ce acţiunea transformatoare a omului va multiplica aspectele *create* în raport cu cele *date,* sporind — prin muncă — zestrea de frumuseţi a lumii.

Un domeniu de mare importanţă al esteticului aparţinînd, deopotrivă, naturii şi societăţii, care a suscitat întotdeauna interesul creatorilor şi teoreticienilor artei, dar şi al tuturor acelora ce iubeau frumosul, îl constituie *frumuseţea corpului omenesc*. Această splendidă plăsmuire natural-socială, cîntată pretutindeni de-a lungul timpu-

iilor, ni se înfăţişează nu numai ca o „simfonie de proporţii" (Matila Ghyka), ci şi obiect frumos *însufleţit,* deoarece „trupul omenesc este *frumos* numai în măsura in care oglindeşte sufletul" (C. Brâncuşi). Iată de ce, în receptarea acestui gen de frumuseţe este necesar să se ţină seama de strînsa întrepătrundere a eticului cu esteticul, de înrîurirea reciproc fructuoasă a celor două dimensiuni esenţiale ale personalităţii umane.

Sfera de receptare estetică se extinde, în mod legitim, şi asupra celui mai deosebit şi important spaţiu de afirmare a forţelor demiurgice ale omului — *munca,* in- cluzînd aici procesul, produsele şi condiţiile desfăşurării sale. Cîtimea de frumuseţe a muncii creatoare de bunuri şi valori, materiale şi spirituale, accentuată de acţiunea justiţiei sociale, de creşterea aptitudinilor fizice şi intelectuale ale omului, incumbă un mediu de recepţionare adecvat cerinţelor pe care acest tip de esteticitate — cel mai direct legat de esenţa şi existenţa umană — le solicită şi le impune. Evident, exigenţele de ordin moral, de datorie şi conştiinţă civică, de împlinire omenească pe -toate planurile, vor da substanţa necesară acestor forme
— variate ca munca însăşi — de trăire şi bucurie estetică.

Caracterul estetic al produselor activităţii umane, subordonat necesităţilor şi funcţiei practic-utilitară a acestora, cere o receptare polivalentă care, apreciind valorile eteronomice trebuie să păstreze intactă coordonata estetică, importantă pentru destinaţia fiecărui produs, pentru plăcerea „dezinteresată", de natură spirituală pe care o transmite. Integralitatea axiologică ne fereşte atît de supralicitarea ce însingurează latura estetică, cît şi de tendinţele nesocotirii ed, contribuind la realizarea unui cadru de recepţionare în care simbioza frumos-util să declanşeze adevărate emoţii estetice, stări sufleteşti de echilibru şi armonie, fapt ce sporeşte şi întregeşte utilitatea şi funcţionalitatea produselor omeneşti, ridicîndu-le pînă la zonele unor adevărate „opere de artă".

In aria vastă şi diversă a esteticii cotidiene sînt cuprinse, de asemenea, manifestările de ordin estetic. în- tîlnite în ambianţa desfăşurării muncii, a spaţiului de locuit, urbanistic şi arhitectural, în realizarea produselor de consum, vestimentare şi de artizanat, sau a relaţiilor .interumane care, reflectînd şi concretizînd activitatea

creatoare a omului, înnobilează toate înfăptuirile sale ctf valenţe ale frumosului generatoare de bucurie şi desfătare estetică. Larga şi permanenta lor însuşire contribuie la instaurarea unui mediu omogen de esteticitate în care se regăseşte frumuseţea globală a fiinţei umane unice risipită în infinitele salo 'alcătuiri expresive.

Schiţînd, mult prea sumar, turul de orizont al esteticului din afara artei, am dorit să subliniem. încă o dată. marea sa diversitate, întindere şi specificitate din care decurg obligaţii speciale pentru actul de receptare. Dacă ar fi să amintim doar faptul că, în plan artistic propriu- zis. esteticul ţinteşte către întruchipări — opere de artă — ce vizează eternitatea, de unde permanenta sa contemporaneitate, în zonele extraartistice, formele de concretizare a esteticului sînt exprimate, de obicei, prin intermediul unor produse sau activităţi omeneşti nemijlocit legate de cotidian, de aprecierea pe orizontală. Acest aspect determină modificări atît în felul propriu de receptare de la o etapă la alta, fiind mai greu de stabilit anumiţi invarianţi, cit şi în raport cu asimilarea ce se desfăşoară în cîmpul artelor, unde, cu toată originalitatea operelor, anume criterii axiologice şi permanenţe istorice îşi păstrează valabilitatea un timp mai îndelungat. Sau, dacă ne-am referi numai la împrejurarea că, elementele de esteticitate din sfera extraartistieului se află „împlan- tate“ în bunuri, activităţi şi valori de primă necesitate, vitale pentru existenţa umană şi, ca atare imposibil de ocolit de către orice fiinţă receptivă la frumos, pe cînd modalităţile de afirmare a esteticului în lumea artei res- strîng raza de influenţă a acţiunii sensibile la cerinţele publicului existent la un moment dat — prioritatea vieţii în faţa artei — şi tot am avea suficiente temeiuri să spunem că între formele de receptare estetică şi cele de receptare artistică, pe lîngă asemănări structurale, există şi diferenţe obligatoriu de luat în seamă.

în ce priveşte publicul — categorie fundamentală pentru estetica receptării — alături de constatările devenite adevăruri axiomatice (că presupune o mare diversitate de opinii în funcţie de condiţiile social-istorice, naţionale şi locale, vîrstă şi obişnuinţe, pregătire şi înzestrare, grad de cultură, interes şi accesibilitate etc.) se cuvine a fi făcută observaţia că, în noua orînduire socială, datorită largului acces la viaţa spirituală, ridicării

nivelului cultural general şi democratizării culturii se produce, tot mai accentuat, fenomenul de omogenizare a. publicului sub raport estetic, urmare a omogenizării vieţii sociale in ansamblul său. Consecinţele acestui fapt nu trebuie să conducă, însă, la uniformizări şi monotonii stereotipe. sterile, la pierderea originalităţii, a gustului şi judecăţii proprii in creaţie şi receptare, ci la asigurarea unei platforme culturale de înaltă calitate estetică şi ţinută ideologică, la formarea unui climat socio-cultural. favorabil în care să se poată afirma plenar toate poten- ţialităţile creatoare şi unde dreptul la binefacerile civilizaţiei să fie asigurat, în mod egal, tuturora. De altfel, societăţii .noastre ii sînt străine, deopotrivă, manifestările de elitism, de privire superior aristocratică asupra fenomenelor culturale ca şi înţelegerile înguste, simpliste, unilaterale ale acestora, a tendinţei de menţinere a gustului public la un nivel rudimentar, neevoluat. Printr-o amplă şi sistematică muncă de educaţie estetică activă se urmăreşte permanent, formarea şi cristalizarea unor aptitudini şi deprinderi care să favorizeze înţelegerea, receptarea şi asimilarea multitudinii valorilor estetice autentice care să înalţe publicul larg în sfera celor mai alese întruchipări de frumuseţe. Festivalul naţional ,.Cîn tarea. României" reprezintă, din acest punct de vedere, o splendidă mărturie.

Desigur, însemnările de faţă, n-au putut înfăţişa decît o mică parte a actului estetic al receptării ; cu siguranţă cartea pe care o propunem cititorului va face mai mult ! Ceea ce dorim, însă, să nu se uite este faptul că, problematica receptării, ţinută multă vreme la periferia preocupărilor estetice teoretice, în umbra cercetărilor ce priveau opera şi creatorul, are o însemnătate considerabilă pentru destinul manifestărilor estetice, fiind momentul esenţial care dă sens şi finalitate travaliului estetic, au-reolîndu-i strălucirea şi conştientizîndu-ii necesitatea. Aceste este şi motivul care ne-a determinat s-o repunem astăzi în discuţie ; lucru ce se va perpetua deoarece ea rămîne etern o problemă actuală, mereu deschisă şi la ordinea zilei.

în strădaniile noastre de a privi asupra formelor de receptare situate dincolo de hotarele artei — hotare destul de greu de stabilit absolut cu rigurozitate — ne-am condus după ideile directoare formulate de tovarăşul

Nicolae Ceauşescu în Mesajul adresat celui de-al VH-lea Congres Internaţional de Estetică unde, referindu-se la multiplele îndatoriri ce revin acestei ştiinţe — îndatoriri ce antrenează şi cercetarea problemelor de receptare estetică —, secretarul general al partidului preciza cu claritate : „Estetica constituie, desigur, generalizarea experienţei umane în creaţia artistică, dar în epoca modernă ea nu poate avea ca obiect numai opera individuală, ci în mod necesar îşi lărgeşte tot mai mult sfera de cuprindere, aria de preocupări, în raport cu noile cerinţe ale existenţei sociale.

Astăzi, oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziţii şi săli de spectacole, la contactul cu opere de artă izolate. Pe măsura evoluţiei societăţii, omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existenţa sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianţei sociale generale. Acesta cere implicit şi esteticii să abordeze tot mai direct problemele organizării ansamblului vieţii oamenilor, ale cadrului în care ei muncesc şi trăiesc, ale instituţiilor de utilitate publică, localităţilor urbane şi rurale, ale locurilor de odihnă şi agrement.

Estetica nu poate neglija, de asemenea, aspectele calităţii artistice a bunurilor de larg consum, care, îmbinate cu utilitatea practică, asigură consumatorilor satisfacţii cît mai depline. Contribuind în continuare la progresul creaţiei oamenilor de artă, estetica .va putea astfel să participe în măsură sporită la efortul de a face viaţa oamenilor cît mai frumoasă şi mai plăcută".

GR1GORE SMEU

CREAŢIA ARTISTICĂ ROMÂNEASCĂ SUB SEMNUL DESCHIDERILOR

în evoluţia României modeme de după al doilea război mondial, Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român constituie un eveniment istoric cu însuşiri paradigmatice. Aceasta în sensul ***exemplarităţii*** deschiderilor sale, autentică şi durabilă eflorescenţă valorică a implicaţiilor unui nou umanism. Exemplaritatea istorică a Congresului al IX-lea este instaurativă, atribuind acestei sintagme virtutea ideatică, adînc progresistă, a creativităţii deopotrivă liberă şi revoluţionară, de caracter pro- pensiv al personalităţii umane dezvoltată firesc, armonios.

Semnificaţiile acestui congres sînt exemplare şi într-un alt sens : ele au fost de natură să elimine posibilităţile justificării reducţionismului, ale mortificării iniţiativelor, ale gesturilor rudimentare din comportamentele culturale, sporind încrederea în sine unui popor cu inestimabile resurse ale creativităţii. în timp, a devenit palpabil şi cu adevărat convingător că după unele erori alie- nante grave din deceniul al şaselea, Congresul al IX-lea al partidului a avut capacitatea ***regăsirii de sine*** a marilor virtuţi ale poporului român, a ***echilibrului*** în edificarea ascendentă a istoriei sale. Dacă actul revoluţionar de la 23 August 1944 arătase că timpul nu mai are răbdare, Congresul al IX-lea demonstra că sosise vremea să fie conferite noilor idealuri originalitate, că procesele constructive ale istoriei pot şi trebuie să poarte pecetea ***personalizării naţionale,*** fără a ignora legităţile generale ale dezvoltării.

In orientarea creaţiei artistice, deschiderile Congresului al IX-lea al partidului — cu nimbul lor elibei-a- tor — au fost resimţite fără întîrziere. din plin. în chip spectaculos, s-ar putea spun,', conferind acestui cuvînt sensul lui cel mai generos. Era firesc să se întîmple aşa, într-un domeniu atît de sensibil, prin propria-i natură, faţă de libertatea de creaţie. „Trebuie înlăturată orice tendinţă de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu“ [1], subliniase iniţiatorul generoaselor deschideri, tovarăşul N.icolae Ceauşescu, în istoricul raport prezentat la congres. Dacă această subliniere era adresată explicit ideaţiei artistice, ea se corela nemijlocit cu formularea unui principiu orientativ al eliberării din intoleranţa şi reducţionismul şabloanelor. într-un perimetru ideologic vast : „Manifestările de schematism, şablonul, transformarea în canoane a ideilor vii ale învăţăturii noastre, ca şi exprimarea acestor idei într-o formă neatractivă, inaccesibilă frineazâ g'îndirea creatoare-' Era implicată în francheţea acestor sublinieri o nouă viziune despre virtutea angajantă a unei creativităţi nestingherită de ceea ce contravine însăşi naturii progresului spiritual. Erau observaţii cristaline, percutante, cu lungă bătaie în faţă, în consens cu edificarea unei societăţi ce revendica esenţe nealterate ale formativităţii umane. Totodată, aceste observaţii aveau şi o neîndoielnică adresă critică Ia cele ce se întîmplaseră în deceniul al şaselea.

în entuziasmul eliberării de reducţionism, avînt declanşat de Congresul al IX-lea al partidului, opiniile critice şi-au îndreptat o vreme toate forţele, spre analiza anilor cincizeci. în epică mai ales, setul de romane care a abordat cu acuitate critică perioada anilor cincizeci este remarcabil. Alexandru Ivasiuc, Marin Preda, Dumitru Radu Popescu. Augustin Buzura, Dumitru Popescu, Constantin Ţoiu, Petre Sălcudeanu, cu oricîtc diferenţieri de la o individualitate artistică la alta, au propus o tipologie umană dramatică, în conflict cu rigiditatea mistificatoare a unor procese istorice. în fond, se contura viziunea artistică a unei „personalizări** a istoriei în sensul *maxima-*

[1] Nicolae Ceauşescu : *România pe drumul clesăvîrşirii construcţiei socialiste,* Edit. Politică, Bucureşti, 1968, vo! 1, **p.** 93.

[2] *Op. cit.,* p. 85.

Uzării ei umane, cvocîndu-se chipul „omului de omenie", mereu adus în scena ideatică monumentală a acestor două decenii de tovarăşul Nicolae Ceauşescu. ca model al *echilibrului* în edificarea unei noi istorii. în capacitatea de ■creativitate şi convingere a acesteia.

Problematica creaţiei artistice româneşti de după Congresul al IX-lea al partidului a fost de natură să stimuleze încrederea într-o istorie care — păstrîndu-şi legităţile proprii — să fie, totuşi, mereu întoarsă cu faţa *spre* chipul uman. *Am spune* că emulaţia artistică a acestor două decenii a tins mereu să ne angajeze subiectiv în reverberaţiile majore, luminoase ale legităţilor unei noi istorii, demitizînd necesitatea istorică de o excesivă •şi sumbră implacabilitate, pe seama căreia fusese pusă duritatea multor decizii, cum nu o dată se întîmplase intr-o perioadă anterioară. Necesitatea istorică îşi are, fireşte, rigorile sale. severitatea sa. .implică drame şi sacrificii, dar nu poate elimina din *centrul* ei esenţa *umanizării* omului, fără a deveni un nonsens — iată traiectul unor semnificaţii artistice cu ample deschideri. Necesitatea istorică implică imanenţa unei traduceri fundamentale în fapt : *adecvarea ascendentă* la sine, autentic revoluţionară. a esenţei umane. în marile documente elaborate de Partidul Comunist Român, înoepînd cu Congresul al IX-lea, pulsează intens această deschidere, pe care arta noastră contemporană a întruchipat-o în imagini reverberante.

Am citat doar cîţiva dintre artiştii mai reprezentativi care au dat opere de notorietate, cu ecou, privind analiza problematicii istorice, politice, a anilor cincizeci. Numărul •creatorilor ce au evocat acea perioadă este — cum se ştie — mult mai mare. Treptat, a apărut un risc. Cel al transformării preocupărilor artistice pentru deceniul al şaselea, într-o obsesie. Formula care s-a născut — „obsedantul deceniu'[1] — ca un soi de paradigmă lexicală a momentului, devenită şi ea repede o obsesie, ar fi putut să constituie un semnal de alarmă mai eficient analitic decît a fost, faţă de preocupări cu bune intenţii, dar care

— aglomerate în abordarea unui singur moment al istoriei — începeau să devină, Ia rîndul lor. o .schemă. Oricum, în a doua jumătate a deceniului al optulea critica literară îndeosebi a avut iniţiativa semnalării unui fenomen de saturaţie în raport cu cantonarea prea multor

imagini artistice într-un gen de fixism istoric. Procesele-creatoare îşi corectau astfel, din mers, propriile excese.

Corectările fuseseră necesare şi într-un alt sens. în focul criticării erorilor dogmatice, nu puţine opinii au tins — în plan cultural — să pună perioada anilor cincizeci integral sub semnul unui gol al creativităţii valorice. Dacă erorile fuseseră, într-adevăr, grave, viziunea rudimentară, reducţionistă a dogmatismului năzuind să elimine din tabloul spiritualităţii româneşti unele dintre valorile sale inestimabile, o analiză critică obiectivă, integral corectă, a deceniului în cauză se impunea a fi mai nuanţată şi mai echilibrată, privind dinamica istoriei în întreaga ei complexitate. Creaţii de prim rang — unele dintre ele capodopere ale artei contemporane — apăruseră chiar în anii cincizeci. ***Morometii,*** voi. I (Marin Preda) în 1955, ***Bietul Ioanide*** (George Călinescu) în 1955, ***Surîsul Hiroshimei*** (Eugen Jebeleanu) în 1958, ***Străinul*** (Titus Popovici) de asemenea în 1955, iar ***Setea*** în 1958. Comeliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu. au pictat în acei ani şi au expus, unele din compoziţiile lor elevate. Şi exemplele pozitive, prestigioase — din literatură şi din alte arte — privind apariţia de opere valoroase chiar în deceniul al şaselea, pot fi înmulţite. Recunoaşterea ***integrală*** şi riguroasă a valorilor se dovedea un proces istoric complex şi complicat, ce nu tolerează unilateralizările, etichetările şi schematizările grăbite, din nici o direcţie. Cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea au demonstrat că, pe fondul unei viziuni călăuzitoare a adevărului generos şi regenerator, ***dus pînă la capăt,*** deliberarea spirituală ştie să afle resursele necesare pentru a nu înmulţi erorile în numele combaterii altor erori.

Sub raportul recunoaşterii şi impulsionării ***specifici- tăţilor*** artistice, a sublinierii naturii ***estetice*** a artei, deschiderile, nuanţările formulate de documentele Congresului al IX-lea al partidului sînt decisive pentru anii care au urmat. „Desigur, se poate şi este necesar să se creeze în diferite forme şi stiluri. Putem spune creatorilor de artă : alegeţi tot ceea ce credeţi că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redaţi realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură şi muzică, eîntaţi patria şi poporul nostru minunat, pe cei ce şi-au

închinat întreaga viaţă înfloririi României"[3], — nuanţase tovarăşul Nicolae Ceauşescu o suită de exigenţe intrinseci ale creaţiei artistice. Ideea a fost reluată de -cîteva ori in raportul secretarului general. Iată încă o formulare a ei : „Artei şi literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire şi perfecţionare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri" [4]. Faţă de acel gen de tematizare politico-ideologică -exterioară, rigidă, limitativă şi de reducere a specificităţii •estetice la postura unei cenuşărese — tendinţă care, chiar dacă nu în chip absolut, fusese, totuşi, insistent promovată, principializată în anii cincizeci — noua orientare spre repunerea artisticului în drepturile-i fireşti, spre •cromatica inventivităţii fanteziei, spre subiectivitatea încărcată de conotaţii umaniste, a declanşat în artă, cu deosebire în literatură şi artele plastice, o autentică profunzime a semnificaţiilor şi o virtualizare a individualităţilor.

Am spune că, în raport cu intensitatea cromaticii sale interioare, arta devenea în cultura românească de după 1960 — mai ales după 1965 — un „foc dezgropat". Lucian Blaga inventase cîndva metafora „focului îngropat" pentru a sugera resurse de frumuseţe discretă, negălăgioasă a sensibilităţii poporului nostru. Precizăm că metafora ,(focului dezgropat", propusă de noi, nu constituie antinomicul declarat şi nemijlocit al splendidei caracterizări avansată de Blaga. Formularea pe care o propunem noi -are un alt sens : cel al eliberării, al ieşirii din umbră a *luminozităţii* specific artistice. Iar această luminozitate provenea dintr-o funciară înfrăţire a conţinutului cu forma, dintr-o demnitate *de sine* a spiritualităţii artei, a virtuţilor ei formative într-o etapă de regenerări, înfăptuiri şi proiecte fundamentale.

Este vorba, însă, în nimbul calitativ al creaţiei artistice din aceste două decenii, de o luminozitate a *gravităţii* problematice. Vrem să spunem că, în contextul eliminării reducţionismului dogmatic şi al ponderii crescute a spiritului analitic, demonstrativ, generator de opinii autentic creatoare, în general al unei vaste emancipări culturale, a crescut considerabil potenţialul *deliberativ* al operelor de artă. Ultimii douăzeci de ani au impus în artă

[3] Op. *cit.,*
[4] Op. *cit.,*

un *stil* al deliberării problematice, evocînd *conştiinţa de sine* a unui umanism deopotrivă grav şi tonifiant, critic şi constructiv. Tensiunea eului creator sporeşte enorm, acesta sondînd nu o dată stări limită ale comunicativităţii umane — ca în „necuvintele[-1] lui Nichita Stănescu, ca în „ultrasentimentele" proiectate liric de Adrian Păunescu, ca în construcţiile muzicale ale lui Anatol Vieru.

E adevărat, uneori — chiar în aceşti ani — subiectivitatea creatoare a eşuat în experimentări gratuite, lipsite de har, într-o sofisticare artificială, fără orizont. Dar nu astfel de nuanţe derizorii ■— aproape inerente în perioadele de explozie a creativităţii artistice — dau tonul artei româneşti contemporane, ci resurecţia constructivi- tăţii ei deliberative. Iar în ultimul deceniu, mai cu seamă, creaţia artistică şi-a înnobilat încă o dată structurile deliberative cu un spor de afectivitate cotidiană, de seducţie şi fluenţă a sentimentului. Sporul acesta mărturiseşte ne- orgolios o altă ipostază a „omului de omenie", pentru a reveni la atît de cristalina în simplitatea ei formulare, propusă de secretarul general al partidului. Ideea aceasta cu adînci rezonanţe umanizatoare se armonizează desă- vîrşit cu paradigma ultimului roman ce ni I-a lăsat Marin Preda : „dacă dragoste nu e, nimic nu e“. Două formule luminate, cu harul înţelepciunii, ce converg înfrăţite spre funcţionalitatea severităţii constructive, prin iubire.

VASILE MARIAN

„TEXTUL POETIC" ŞI „ORIZONTUL DE AŞTEPTARE"

„Textul poetic" este definit în teoria literară modernă (structurală, semiotică) drept „textul literar[1,] cel mai complex, mai unitar cu sine, mai codificat în raport cu discursul lingvistic obişnuit. Problema receptării lui poate ii de aceea reprezentativă pentru procesul mai general de aprehendare a literaturii, de asemenea, pentru modalităţile de propagare a valorilor literare într-un sistem cultural sau altul. Trebuie spus însă că teoriile „textului“ poetic, socotit „ambiguu^, „autoreilexiv", „hipercodificat“ •.-'te-, au avut iniţial, ca efect, izolarea excesivă a textului literar de valorile culturale, deci o „autonomizare" totală a discursului poetic în raport cu alte tipuri de discurs : istoric, moral, ideologic etc.

Acest mod de a privi poezia, justificat la vremea lui, a fost drastic amendat in mai recentele teorii ale receptării şi ale pragmaticii literare. în care se evidenţiază un raport mult mai nuanţat şi mai real între textul poetic şi ..orizontul de aşteptare" al cititorului. Termenul, introdus în teorie de Iians Robert Jauss [1] era menit să creeze un element de legătură între diferitele opere închise, socotite ca „ideolecte" estetice. între care n-ar exista nici o continuitate, fapt ce înlătură posibilitatea istoriei literare. Or, istoria literară devine totuşi posibilă, privită însă prin prisma receptării. Există un „orizont de .receptare” al cititorului care şi-a însuşit operele poetice anterioare, cu sistemul lor de norme estetice. El intră în dia

[1] Hans Robert Jauss. *Istoria literară ca provocare* ***a*** *ştiinţei literaturii,* **în** „Viaţă Românească**nr. 10, 1980.**

log cu opera poetică nouă, originală, un dialog mai mult sau mai puţin contradictoriu. Prin regulile vechi, cititorul, se adaptează noilor norme, iar acestea ajung să se impună în final, modificînd „orizontul de aşteptare" al cititorului în favoarea sa. „Un proces corespunzător de creaţie şi modificare permanentă a orizontului de aşteptare stabileşte în faza următoare raporturile dintre *textul izolat* şi seria de texte anterioare ce definesc paradigma genului literar. Noul text evocă pentru cititor (sau ascultător) un ansamblu de aşteptări şi reguli ale jocului cu care acesta s-a familiarizat din textele anterioare şi care pot fi schimbate, corijate, modificate sau doar reproduse... în măsura în care atinge nivelul interpretativ, receptarea unui text presupune întotdeauna raportarea la contextul experienţei anterioare în care se înscrie percepţia estetică" [2]. Valoarea artistică a operei ar fi cu atît mai mare, cu cît distanţa dintre codul ei şi codul cititorului ar fi mai mare, impli- cînd o revizuire radicală a „orizontului de aşteptare[1]'.

Teoria lui Jauss, justă în bună măsură (vom vedea că îşi are totuşi limitele ei), se poate lesne exemplifica invocînd fapte îndeosebi din poezia modernă. Există în istoria tuturor literaturilor unele momente semnificative din acest unghi al creaţiei şi recepţiei. La începutul sec. al XlX-lea, apariţia literaturii romantice în Franţa întâmpina rezistenţa vechilor teorii clasice, care vedeau în tendinţa romanticilor spre particularitate, spre culoare locală, spre originalitate, un act de apostazie faţă de principiul imitaţiei temelor şi ideilor generale. Cititorul încă mai judeca poezia cu criteriile poeticii lui Chapelain şi Boileau, încît scriitorii romantici sînt nevoiţi să fie şi propriii lor critici, exemplul cel mai cunoscut fiind Victor Hugo cu prefeţele sale la dramele *Cromwell, Hemani,* cu articolele sale îndreptate contra clasicismului. Noua poezie s-a impus prin presiuni puternice asupra opiniei publice, pînă cînd „orizontul de aşteptare" s-a modificat în favoarea literelor romantice. Efortul de a impune operele originale continuă ulterior, mai fiecare poet, un- Baudelaire, apoi Mallarme, simboliştii, fiind contestaţi la primul lor contact cu cititorii. Cum mişcările de înnoire a literaturii se succed cu repeziciune, „orizontul de aşteptare" al publicului e mereu surprins de ineditul operelor

[2] ***Idem,* p. 159—160.**

-moderne şi moderniste, iar conflictul acestora cu cititorul devine tot mai încordat.

Mallarme se impune greu, abia cu studiul atent şi comprehensibil scris în 1912 de Albert Thibaudet[3]. Un caz similar este în literatura română poezia lui Ion Barbu, care pentru a fi gustată şi acceptată avea nevoie de o recepţie specială. Vechiul orizont de aşteptare al cititorului era nepregătit să perceapă o asemenea poezie. A trebuit să apară studiul lui Tudor Vianu din 1935, care începe cu următoarea explicaţie :

„Ion Barbu trece drept un poet obscur. îndemnul scrierii de faţă porneşte din acest sentiment foarte general cu privire la opera lui. Căci merită în adevăr a fi cercetată problema dacă obscuritatea de care adeseori este învinuită opera sa, provine dintr-o lipsă a ei, dintr-o caducitate fundamentală a gîndului şi afectului care o inspiră sau dacă ea este rezultatul unei atitudini nepotrivite în felul în care este îndeobşte întîmpinată, a unui mod de a fi citită şi reflectată care trebuie altfel călăuzit, în acest din urmă caz este necesar ca analiza să intervină pentru a restitui în favoarea poeziei lui Ion Barbu justa atitudine pe care ea o comandă. Răsplata acestei sforţări va fi revelaţia unei lumi de esenţe poetice, de o calitate atît de rară, încît conştiinţa literară românească trebuie neapărat să şi le asume, dacă este vorba ca unul din glasurile *cele mai originale* care s-au făcut auzite în ultima generaţie de poeţi să nu rămînă un strigăt în pustiu" [4].

Avem aici, foarte clar exprimată conştiinţa conflictului dintre codul original al poeziei şi orizontul de aşteptare al cititorului pe care criticul îşi propune să-i modifice în favoarea operei. într-adevăr, după lectura studiului scris de Tudor Vianu orice cititor (întrucîtva avizat) î$i schimbă atitudinea faţă de poezia lui Ion Barbu. Alţi critici, contemporani cu Vianu. (ca de pildă George Că- linescu, Şerban Cioculescu) sau critici de azi ca Dorin Teodorescu, Dinu Pillat, Marin 'Mincu [5] au propus mereu alte ipoteze, menite să releve cititorului semnificaţiile multiple ale unei opere poetice de excepţie.

[3] **Albert Thibaudet.** *Reflecţii.* **I, Bucureşti, 1973, p. XLIII.**

*** Tudor Vianu.** ***ton Barbu,*** **Bucureşti, 1935, p. 5—6.**

[5] **Marin Mincu.** ***Ion Barbu. Eseu asupra textualităţU poetice,*** **Bucureşti, 1982.**

Aşadar *Erwartungshorizont*-ul lui Jauss care intră într-o relaţie de tensiune cu opera originală, presupune' că cititorul se află deja într-un spaţiu poetic, cunoaşte, dintr-o literatură anterioară normele ce guvernează genurile literare, convenţiile, raporturile dintre ficţiunea artistică şi realitate etc. Fapt adevărat, cititorul fiiind plasat efectiv într-un cîmp de valori artistice şi poetice. El se află deja într-o stare de spirit poetică educată la şcoala valorilor receptate în procesul de învăţământ, în familie, în societate. Din ce se compune *orizontul de aşteptare* al cititorului actual ? Mai întîi. în componenţa lui intră tradiţia poetică naţională asimilată în şcoli şi în procesul de educaţie al copilului : poezia de la Dosoftei la Eminescu, Tudor Arghezi şi la Nichita Stănescu. în al doilea rînd, clasicii literaturii universale de la Homer, la Shakespeare, Byron, Hugo. Baudelaire, Goethe. Holderlin. Lermontov, Esenin etc. Sînt factorii cei mai trainici, deoarece valorile pe care le reprezintă au intrat de mult în conştiinţa maselor largi de cititori. Esenţială este, îndeosebi tradiţia poetică naţională al cărei limbaj fiind limbajul cititorului însuşi, ea devine o zestre intimă niciodată abandonată sau abandonabilă de cititorul dintr-o ţară sau alta. Toate operele noi ,se asimilează pe acest fond tradiţional autohton.

Dar conştiinţa receptoare intră, am văzut, într-un dialog conflictual cu valorile noi, privite din perspectiva celor tradiţionale. Deşi acceptat de critica literară încă de la început, un poet ca Tudor Arghezi, a pătruns mai greii în conştiinţa cititorului stăpînită de sistemul poetic eminescian. încît am putea spune că abia azi poezia lui a izbutit să se incumbe definitiv în psihologia estetică a maselor. Un proces dificil, de influenţă reciprocă, a cititorului asupra operei şi a operei asupra cititorului, a dus la o modificare de sensibilitate care permite receptorului să admită în universul său alături de Eminescu pe Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu. Astfel, trebuie să consimţim la afirmaţia conform căreia .,dacă *starea de spirit* a cititorului condiţionează lectura, nu e mai puţin adevărat că *opera condiţionează,* la rîndu-i, starea de spirit[1*fi]. într-adevăr, poezia se impune datorită corespondenţelor

[6] Paul Cornea. *Regula jocului,* Bucureşti, 1&80, p. 73,

pe care le poate afla în starea de spirit a receptorului, dar şi invers, această stare psihologică e creată de presiunea operei asupra ei. Se poate deduce că „orizontul de aşteptare" al cititorului se află în continuă mişcare. Tradiţia poetică se compune dintr-un corp de opere adoptate prin convenţia indivizilor ce constituie un popor. Acest corp de opere nu e fix, lui i se adaugă mereu noi creaţii care vin să modifice şi să îmbogăţească sensibilitatea cititorilor. Sensibilitatea noastră fixată multă vreme prin asimilarea limbajului poetic şi a sistemului imagistic eminescian, şi-a adăugat prin lectura marilor poeţi interbelici noi dimensiuni şi noi zone sufleteşti. în momentul actual, cititorul se află din nou într-un proces de restructurare a orizontului său de aşteptare, prin receptarea unor poeţi originali din generaţia noastră. Faptul nu e simplu, linear, el se produce prin confruntări, opoziţii, ca o adevărată naştere în chinuri. Să mai adăugăm că la receptarea poeziei moderne, se adaugă noi impedimente ce derivă din contextul cultural general în care şi în funcţie de care se nasc noile *ideolecte* estetice, care nu sînt numai originale dar sînt şi ecoul unor evenimente culturale mai ample. Mai simplu, poezia tinde să-şi asume şi să transfigureze limbajul şi zestrea altor valori, de pildă, ştiinţifice, filozofice, cosmologice etc. Ori pentru un bun contact între cititor şi poezia modernă e necesară
o extindere a orizontului de aşteptare prin asimilarea unor elemente, date. idei din cultura mai veche sau mai nouă a umanităţii. Să examinăm un exemplu. Nichita Stănescu e socotit un poet care revoluţionează azi limbajul poetic ceea ce se întâmplă nu numaii la nivelul lexical dar şi morfologic sau sintactic. în plus, autorul speculează cu limbajul ştiinţelor şi al filozofiilor, încît multe din poemele sale pretind cititorului o iniţiere în mai multe domenii ale culturii şi istoriei. Iată un poem de Nichita Stănescu, *Pledoarie,* în care sentimentul artistic se desprinde dintr-un larg schimb şi conflict de concepte şi idei filozofice. Il reproducem în întregime :

„Toţi tăceau ostentativ
ca şi cum
li s-ar fi cuvenit să li se vorbească,
iar ei
de multă vreme ar fi avut
dreptul de-a fi obosiţi

de cuvinte, sau, pur şi simplu, să moară.

Dar cînd el le-a vorbit toţi s-au repezit asupra lui.

Toţi dădeau în el,
toţi se încercau, şi se îmbulzeau
care dintre ei să-i învingă
mai desăvîrşit, mai definitiv,
chiar şi plătind, neferindu-se chiar
să fie arşi pe ruguri
pentru aceasta.

Sau, pur şi simplu, să moară oricum.
Totuşi toţi
deveneau cu atît mai mari cu cît îl
dovedeau mai slab pe el, pe
singurul.
Pe el
mincinosul.
Pe el
singurul care nu avea dreptate şi asta tot timpul.

Dar el,
•el e singurul care a spus neadevărul
şi e tot timpul
tot timpul lung în care
cei ce au spus adevărul
au avut vreme să şi moară.

Dar el e tot timpul
pentru că tot timpul
se va găsi cineva
•care să rostească un adevăr
învingîndu-1,
chiar cu preţul de a se lăsa ars pe rug.
El e necesar tot timpul,
pentru că este cel mai bun învins.
Fără el nu se poate nimic,
căci fără minciună
adevărul nu ar avea nici un rost.
învins de toată istoria,
învins de oricine,
lipsit de un unic duşman,
prezent
la carul de triumf al oricui,
la atîtea care de triumf încît numele lui a devenit cu mult

mai vestit decît numele
oricărui învingător de-al lui. învins de
profesie şi prin mit, dar dacă
el e, nu îndrăznesc să spun ce, dar dacă
el e, el e, el e, el e..." [7]

Acest poem, poate fi mai bine înţeles dacă e asociat în» memoria cititorului cu altele din acelaşi ciclu. Un punct de plecare în aprehendarea poemului este numele din titlul volumului, Ptolemeu, nume ce ne trimite la anticul filozof care fixa pământul în centrul universului, apoi la numeroşii astrologi de la Renaştere pînă azi, care au demascat şi demonstrat neadevărul acestei teorii, dovedind că pământul se învîrteşte în jurul soarelui. în alt poem *(Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da)* [8] **Nichita Stănescu înscrie aceste versuri :**

„Dau sfat :
cei care au pus pământul să fie slugă
soarelui să-i caute justificare.
Altfel e trist pe pământ.
Firile lipsite de timp
au lăsat pământul în mijlocul universului, şi asta e
bine,
pentru că acesta e adevărul".

Prin antropomorfizare, conceptele ştiinţifice devin poetice, iar autorul introduce astfel în poem o notă de protest împotriva relativităţii pe care evoluţia ştiinţei moderne o provoacă în sufletul individului uman. Neadevărul conform căruia pământul e în centrul lumii este moralmente mai reconfortant decît adevărul care demonstrează „cu cifre " că pământul e un astru oarecare. în ultimă instanţă, discuţia se mută din planul ştiinţific în planul moral, iar conceptele scientiste devin elemente secundare ce contribuie la construirea imaginii poetice. Atîţia savanţi în cursul secolelor s-au străduit să dovedească neadevărul teoriei lud Ptolemeu, încît numele lui des pomenit, a devenit o permanenţă. Toţi I-au „învins*

? **Nichita Stănescu.** ***Laus Ptolemaei,*** **Bucureşti, 1968, p. 33—35.**

[8] ***Idem, p.*** **15—16.**

şi au pierit, dar el a rămas, el „este‘\ Este chiar reprezentantul adevărului, cînd ecuaţia planetară e transpusă în plan psihologic, unde poetul poate afirma cu tărie prezenţa omului în central universului. Acum putem descifra cu uşurinţă semnificaţia din finalul poemului :

..învins de profesie, şi
prin mit, dar dacă
el e, nu îndrăznesc să spun ce, dar
dacă
el e, el e, el e, el e...“

Mica ipocrizie din sintagma „nu îndrăznesc să spun ce“ nu face decît să întărească şi să invoce încă mai ferm cuvîntul din final : el e *învingătorul.* Ptolemeu devine astfel simbolul demnităţii şi încrederii omului în puterea sa, în rostul superior pe care îl deţine în univers.

*
* *

Există însă si reversul medaliei : se întîmplă adesea în istoria poeziei un fenomen invers, anume acela în care „orizontul de aşteptare" determină „textul" poetic.

Mai întîi, însă, trebuie să ne amintim obiecţiile care i s-au adus lui Jauss şi *Erwartiingshorizont-ului* său. S-a observat, de pildă, că cercetătorul german prevede un cititor ideal, care cunoaşte temeinic normele de elaborare a operei în diverse perioade istorice. El vede o anume evoluţie şi continuitate (dialectică) în „orizontul de aştep- tare“ al receptorului. Acest receptor al lui Jauss se confundă cu criticul literar. Criticul, într-adevăr. are in memorie diferitele criterii după care s-a constituit literatura într-o epocă sau alta, şi în funcţie de ele judecă o operă nouă, încercînd să-i impună criterii vechi, sau să se adapteze el însuşi la cele noi. Cititorul obişnuit nu este nici el o conştiinţă *tabula rasa,* nu e lipsit de o anume informaţie estetică. în plus, însă, în „orizontul de aşteptare" intră numeroase dispoziţii de alt ordin decît pur artistice : de pildă, morale, ideologice, religioase, istorice etc. Acestea pot facilita sau pot împiedica o adecvată receptare a noului „text“ poetic.

Sau pot conduce la o înţelegere proprie a „textului”, foarte diferită în semnificaţie, de intenţia autorului; Altfel

spus, porndndu-se de la „textul" autorului se ajunge la „textul" receptorului. „Cîţi receptori, atîtea texte" [9] — .scrie un alt cercetător, considerînd că între creaţie şi cititor există un spaţiu 'mult mai liber decît îl concep structuraliştii. „Norma de text pusă la bază (la baza comunicării estetice— n.n.), la rîndul ei, nu este fixată odată pentru totdeauna, ci este o mărime istorică, aflată în permanentă schimbare'[10].

Avem, aici, o evidentă modificare a raportului dintre „text'' şi „receptor" în favoarea celui de al doilea factor : ..determinarea textualităţii se dezvăluie a fi un proces bipolar... care nu. se mărgineşte numai la aspectul lingvistic, ci se referă, în egală măsură la transpunerea limbii într-o acţiune socio-comunicativă" [11].

Există deci un „text al receptorului", un text imprevizibil, dar hotărîtor pentru evoluţia sociologică şi istorică a operei. Argumentul unei asemenea teorii sînt variatele interpretări pe care vechi opere poetice le-au provocat de-a lungul istoriei : un Dante, un Shakespeare, un 'Eminescu sînt înţeleşi altfel de fiecare generaţie de cititori, ei devin mereu, cu o expresie frecventă, „contemporanii noştri". Tot Jauss observa că opere din trecutul literar, îşi dezvăluie anume semnificaţii abia într-un viitor îndepărtat, „cînd interpretul ei de azi. a pus întrebarea în măsură s-o scoată din izolare şi uitare" [r]-.

Dar nu este acest nou text, reînviat peste veacuri, în bună măsură textul receptorului ? Ce-ar fi însemnat textul poetic dacă nu intra în zona „orizontului de aş- teptare" al cititorului de azi, care îi formulează o ,,întrebare " adecvată ? Ar fi rămas, desigur, încă multă vreme, poate pentru totdeauna, în negura uitării, deci în nefiinţă. Căci „fiinţa literară nu este o însuşire a textului, ci depinde doar de receptor dacă, prin realizarea conţinutului lingvistic, se naşte sau nu literatură" [13].

Ultima aserţiune este, desigur, excesivă. Literatura nu depinde exclusiv de receptor, depinde de raportul dintre receptor şi textul creat anterior recepţiei.

[8] Heinrich F. Plett. *Ştiinţa textului şi analiza de text,* Bucureşti, p. 84.
[10] *Idem,* p. 98.

[11] *Idem,* p. 86.
[12] H. R. Jauss. Op. cit., p. 106.
[13] Heinrich F. Plett. Op. cit., p. 147.

Nu este totuşi mai puţin adevărat că, de multe ori,. ..textul receptorului'[1] determină „textul creatorului". Recepţia nu e deloc pasivă, cum vor să ne convingă diversele teorii elitiste, ci, dimpotrivă, are de multe ori iniţiativa în desfăşurarea procesului istorico-literar.

S-a observat că din Antichitate încă, existau diferite modalităţi de reacţie a receptorilor la formele poeziei culte, codificate, şi generalizate într-o anume perioadă istorică. Epopeea (*îliada, Odiseea),* apoi tragedia erau genurile acceptate oficial în societatea elină. Ele se remarcau prin solemnitatea stilului, printr-un conţinut moral, educativ, menit să înalţe conştiinţa cetăţenească. Dar tot atunci circulau o serie de texte parodice la adresa genurilor instituţionalizate. Exista, se ştie, epopeea comică, *Războiul şoarecilor cu broaştele*, replică umoristică la războiul troian din *Iliada*. Textul a fost atribuit, prin tradiţie, tot lui Homer, dar în fapt el echivalează cu ceea co am numit „textul receptorului", lectura inversă do- solemnizată, a *Iliadei,* care ajunsese prea convenţională, impusă ca o *Biblie* a grecilor antici. Comedia veche elină, era, de asemenea, o replică la adresa tragediei, şi nu în- tîmplător a fost admisă ca un gen oficial cu mult mai tîrziu decît aceasta din urmă. în epoca de glorie a literelor eline, în teatre se reprezentau trei tragedii, iar în final o comedie. Comicul întruchipa reacţia masei de receptori la genul instituţionalizat al tragediei. Circulau texte despre un Hercule-nebun, despre un Odiiseu-comic şi caraghios etc. Acesta era „textul receptorului", în contradicţie cu textul instituţionalizat al *Odiseii,* reflectînd o mare independenţă a recepţiei faţă de creaţie.

Mai mult, asemenea texte-replică, exilate la periferia poeziei oficiale, au avut ocazia să salte în anume perioade istorice în zona literaturii culte. De pildă, în epoca alexandrină, cînd amestecul dintre Orient şi Occident a dus la dispariţia infailibilităţii literaturii eline. în literatura latină (considerată de unii cercetători un moment din istoria culturii alexandrine) [1/] ' tragedia era prea puţin gustată, în schimb, comedia (prin Plaut. Terentiu) devenise specia preferată a publicului roman. Textul parodic al receptorului, desconsiderat multă vreme, izbuteşte să

M. **Bahtin.** *Probleme de literatură şi estetică,* Bucureşti. 1982, p. 424.

determine, în anumite momente însăşi structura literaturii culte. O specie tipic romană este *satira,* provenită, la rîndul ei din textele populare, comice, ironice, sarcastice, din aceste reacţii ale receptorilor la textele codificate.

In Evul Mediu, dată fiind configuraţia ideologică şi religioasă a societăţilor europene, s-a ajuns la o maximă codificare a speciilor literare, la eliminarea unor genuri şi specii antice, .socotite drept reflex al unei concepţii „păgâne" despre lume. Astfel a dispărut, pentru o mie de ani drama, aproape întreg teatrul antic, şi cu desăvîrşire au dispărut comicul şi comedia dintre speciile admise. Excluse dintre formele jnstiiuţionalizate. acestea au continuat totuşi să persiste în limbajul receptorului de jos, al poporului, ca reacţii parodice la adresa formelor oficiale. Existau imnuri parodiate, comice, *Tatăl nostru* - parodiat, *Ave-Maria* parodiată. E cunoscut pînă azi un eîntec parodic de Crăciun. *NoSl,* cîntec popular francez, foarte răspândit în Evul Mediu. Alte genuri, dramă, roman, predici, oraţii, erau încă mai mult parodiate : *Liturghia beţivilor, Liturghia jucătorilor. Testamentul porcului, Testamentul măgarului* etc. Este cunoscut poemul eroic, *Cîntecul lui Roland,* dintr-o specie consacrată eroilor creştini, luptători pentru credinţă. Există însă şi un Roland-comic, interpretare în masa receptorilor, a poemului convenţionalizat. Prin asemenea „texte", răspundea receptorul de irînd în Evul Mediu, textelor poetice excesiv instituţionalizate. Ele, „textele receptorului", au avut încă o dată ocazia să invadeze teritoriul literaturii culte, în Renaştere, pătrunzând masiv în capodoperele acestei perioade, scrise de Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Lope de Vega. De altfel, aşa cum dovedeşte Rahtin, textele receptorilor medievali, compuse într-un limbaj eterogen, latino-francez, sau latino-italian. dar mai ales în noile limbi „vulgare", au stat la baza naşterii literaturilor europene moderne : franceză, italiană, spaniolă •etc. La rîndul lor, literaturile preromantică şi romantică, ostile disocierii rigide a genurilor din clasicism, cu tendinţa lor de a combina tragicul şi comicul, de a introduce grotescul, de a utiliza în poezie limbajul natural viu, al pieţelor, al mahalalelor, moştenesc, de asemenea elementele textelor parodice şi comice medievale. Sînt, se poate spune. încă un triumf repurtat de „textul receptorului" asupra „textului creatorului".

Evoluţia rapidă a poeziei moderne, a fost interpretată de teoreticienii structuralişti, de semioticieni, (am văzut că şi de Jauss) ca o înnoire continuă a „orizontului de aşteptare" prin presiunea unor opere poetice originale. Interpretare elitistă, care oferă toată iniţiativa textului literar, „orizontul de aşteptare" fiind caracterizat doar prin pasivitate, sau prin aptitudinea de a se adapta noilor creaţii literare. O . asemenea viziune se justifică prin opere insolite ca poezia unui Mallarme, Valery. Ion Barbu. înaintea lor însă, un Rimbaud, un Lautreamont propun o poetică profund demistificatoare, atacînd violent limbajul secătuit, formalizat, şablonizat al predecesorilor clasici sau romantici. Ei veneau în întîmpinarea „orizontului de aşteptare" al cititorului, iritat de retorismul steril al epigonilor romantici.

Dar mai ales avangarda literară, dadaismul, supra- realismul cu toate excesele lor teoretice apar ca o reacţie parodică faţă de versul mult prea formalizat din poezia anterioară. Tristan Tzara, inventatorul dadaismului, publicase iiiniţial, în limba română poeme în vers clasic, rimat şi ritmat, dar subminat prin introducerea unui conţinut, a unei tematici prozaice, chiar vulgare. Tot dadaiştii introduc în poezie limbajul modern al străzii, al tehnicii noi etc. Avangardismul poate fi considerat o nouă intruziune în poezia cultă a „orizontului de aşteptare", saturat de poezia clasică. Acestea provin din „textele receptorului", refractax'e unei literaturi sterilizate şi care, ulterior, determină un nou mod de a scrie poezia. Aşa apar poeţii ironici, prozaici, demascatori ai limbajului solemn, ca, de pildă, un Jacques Prevert, un Geo Dumi- trescu, veniţi în continuarea manifestelor avangardiste. La începutul deceniului al VH-lea, unul dintre tinerii poeţi care debutau a fost Marin Sorescu, prin volumul de parodii *Singur printre poeţi.* Unele au o (structură specială *(Shakespeare, Eminescu)* cele mai multe sînt. însă parodii în genul vechi, comice şi corozive la adresa formulelor de poezie practicate în deceniul al Vl-lea. Ele pot fi considerate ca prelungirea în poezia cultă, a ..textelor receptorului", care devenise incomprehensiv la stilul poemelor sociologist-vulgare din deceniul anterior. Nu întîmplător Marin Sorescu, persistînd şi ulterior în aceeaşi manieră „voit prozastică", defestivizată, a devenit unul

dintre cei mai populari, mai citiţi poeţi din ultimele decenii.

Iată, tot atîtea fapte literare, care justifică teza, conform căreia raportul dintre „textul poetic" şi „orizontul de aşteptare" nu este univoc (adică textul propune, receptorul îşi însuşeşte). Fenomenul poetic este bivoc, compus din două voci, una a poetului, alta a cititorului, care se influenţează reciproc. Iar uneori, cum am arătat, vocea sau „textul receptorului" impune structura şi semnificaţia viitorului „text literar".

* * *

Ar fi însă o dovadă de suficienţă teoretică să se creadă că textele parodice sînt singurele modalităţi prin care „textul receptorului" a pătruns în corpul de texte ale creatorului, adică in literatura cultă. Am forţat, de altfel, în'trucîtva, faptele (ajutaţi şi de teoriile lui M. Bah- tin) pentru a releva dimensiunea activă a „orizontului de aşteptare". Textele parodice sînt şi ele texte de autor, nu creaţia-unei mase de receptori. însuşite însă în cercuri largi de cititori, folcloriza'te deci, ele echivalează cu textele receptorului, replică la poezia instituţionalizată.

Formele de reacţie ale cititorului sînt însă mai variate şi depind nu o dată de împrejurări extraestetice. Ele exprimă cel mai adesea stări morale, ideologice, politice, care pot izbucni în varii texte culturale, iar uneori şi în cele artistice. Altfel spus, pe fondul lor de aşteptări şi sub presiunea lor, apar nu o dată opere literare care le formulează artisticeşte orientarea sau tendinţa.

Se ştie, de pildă, că Alexandr Serghcevici Puşkin, cel mai mare poet rus, reprezenta, in poezie, aspiraţiile progresiste ale poporului său. Moartea 'lui în duel (de altfel regizată de puterile politice conservatoare) stîrneşte un val de proteste în rîndul societăţii ruse din prima jumătate a secolului trecut. Sub impulsul acestei nemulţumiri generale, de natură social-politică, apare un nou poet, Lermontov. El debutează cu textul *Moartea poetului,* un virulent pamflet liric, compus spontan, imediat după dispariţia (în împrejurări suspecte) a lui Puşkin. Acesta e, în felul său, un „text al receptorului" care vine în întîmpinarea „orizontului de aşteptare", afectat de po

litica reacţiunii ţariste. Textul lui Lermontov a circulat, de altfel, numai oral, sau în manuscris, nefiind tipărit decît mult mai tîrziu.

Starea românilor din Transilvania (alt exemplu) devenise o preocupare fierbinte a unor largi pături ale societăţii româneşti de la sfârşitul sec. al XlX-Iea şi începutul sec. al XX-lea. în acest context social-naţional, apare volumul de *Poezii* (1905) al lui Qctavian Goga, exprimând toată drama românilor din Ardeal sub regimul austro-ungar. Textul lud Goga se iveşte, deci, în consens cu ..orizontul de aşteptare" sensibilizat de problema transilvană. Este răspândit, receptat imediat în mari categorii de cititori, este validat de critică (raportul lui Maior eseu la Academie) fără nici o „tensiune" înire ,.text“ şi „orizontul de aşteptare". în asemenea cazuri „textul receptorului" şi „textul creatorului" se apropie la o minimă distanţă, fapt ce infirmă ecuaţia lui Jauss. conform căreia o distanţă mică reflectă o superficialitate ..culinaristieă" a, textului poetic, înfeudat receptorului. Nici Lermontov, nici Petoffl, nici Goga n-au fost producători de iartă „culinaristică".

Dar confundarea celor două ,.texte", al receptorului şi al creatorului, nu e mai puţin riscantă. Generalizarea acestui fenomen (valabil în anume situaţii) conduce la o concepţie sociologist-vulgară (în care poetul nu face decît să versifice ceea ce gândeşte receptorul) cu consecinţele cunoscute. în asemenea condiţii, textul poetic devine un discurs inutil, tautologic, în care receptorul se repetă identic pe sine.

Or, poezia este, cum se ştie, multiformă şi într-un a din definiţiile ei apare ca o recreare, reinterpretare sau „redescriere" [ir]\ a lumii prin intermediul metaforei. Paul Ricoeur observă, încă la Aristotel, un asemenea înt'des al metaforei. Ea presupune o asemănare, descoperirea unei similitudini între două lucruri privite prnă atunci ea incompatibile. Astfel, metafora creează un nou raport între obiecte, contrazicînd gîndirea logică, adică adevărul admis de cugetarea comună. La început insolit, acest mod de a vedea existenţa devine, prin asimilarea receptorilor, un adevăr al tuturor, fapt ce duce la o schimbare de paradigmă în gîndirea comunităţii. Din acest unghi,

[r] Paul Ricoeur. *Metafora vie,* Bucureşti, 1984, p. 45.

orice gîndire filosofică generalizată ar avea la origine o metaforă, o relaţie inedită între două obiecte care, percepută şi însuşită de alţii, schimbă modul de gîndire al tuturor. Astfel, poezia sporeşte cunoaşterea, mai mult, se află în avangarda cunoaşterii conceptuale. Acest mod de a înţelege relaţia dintre „textul poetic", metaforic, şi „orizontul de aşteptare" implică totuşi acelaşi inconvenient : creează o distanţă prea mare între cei doi termeni, concepe „textul" creatorului prin excelenţă activ, iar factorul receptării prin excelenţă pasiv. In plus. încalcă autonomiile, adică înfeudează o formă spirituală, alteia, aici filosofia depinzând de poezie, de metaforele sale, creatoare de relaţii inedite între obiecte. Un dogmatism invers decît în sociologismul, şi ideologismul vulgar. Or. poezia, arta mai în genere, îşi are statutul său, inconfundabil, chiar dacă e tot o formă de cunoaştere. O cunoaştere prin intermediul metaforei, care ne revelă ..adevăruri", „relaţii", „raporturi" posibile între lucruri, inexprimabile prin limbajul logic, discursiv.

Atesta ar 'fii rioshul .pioeziei ca simbol, definit de acelaşi Paul Ricoeur, în altă lucrare, ca „o structură semnificativă, unde un sens direct, primar, literal, desemnează prin şi pe lingă acesta, un alt sens indirect, secundar, figurat, care nu poate fi aprehendat decît prin traversarea primului" [16]. Un asemenea text presupune o înteroretare de tip hermeneutic, a cărei sarcină ar fi să descifreze „sensul ascuns în sensul aparent" [17]. Hermeneutica este forma de receptare adecvată faţă de simbolul poetic, proprie receptorului ca şi criticului. Ea presupune, cum observă Adrian Marino, o interpretare subiectivă, dar nu arbitrară, adică subiectivitatea receptorului se întrepătrunde cu asimilarea obiectivă, avînd ea rezultat transformarea interioară a celui ce asimilează şi interpretează sau, cum spune Paul Ricoeur, „sporirea înţelegerii de sine prin înţelegerea altuia" : de asemenea, „transformarea existenţială ş; spirituală a hermeneutului (recte receptorului — n.n.) însuşi, modificarea întregii sale structuri interioare". Receptînd şi interpretînd texte,

[18] Paul Ricoeur. *Le conflict des interpretations. Essais d'hermeneutique,* Seuil, 1969, p. lfi.

[17] Bric Clemens. *Volonie d'interpretation.* în „Critique“, '277, iunie, 1970, p. 549.

„calitatea existenţei noastre se modifică în mod radical". Încît „transformarea interioară a cercetătorului, cum se poate spera, şi a cititorului simpatizant, echivalează cu o adevărată realizare de sine“ [18]. Astfel, receptarea unui text poetic simbolic e asociată cu participarea la un „alt nivel de existenţă", avînd drept consecinţă „o dilatare interioară", o „vastizare" a conştiinţei receptorului.

Ideea poeziei ca „simbol" şi a receptării ca atitudine hermeneutică, se apropie mai mult de realitatea experienţei artistice, de raportul complex dintre „textul poetic" şi „orizontul de aşteptare". Se explică astfel, rnulte dintre ipostazele receptării : interpretările succesive şi variate ale unui vechi text poetic (Dante, Shakespeare, Eminescu etc.). Textul poetic este prin el însuşi plurivalent, conţine deci în sine toate interpretările posibile, dovedind, în acepti chip, puterea de iradiaţie în viitor a simbolului artistic creat la un monrjnt dat istoric Explică. de asemenea „conflictul interpretărilor", doc:' eterogenitatea ecourilor pe care le are un poem chiar în conştiinţa contemporanilor. Justifică apoi o anume libertate a cititorului, care-şi creează „textul" său. al receptorului, pornind de la „textul autorului", fără a se invalida, prin aceasta, ca cititor avizat şi comcet::nt. în „textul poetic", 'înţeles ca simbol. încap toat? „textele receptorilor", ale celor de azi ca şi ale celor de miine.

Dar o.''- e nu încap şi „textele receptorului" de ieri ? Sintem datori să ne punem această întrebare, penau a elucida cît mai exact statutul receptării. Pretutindeni se discută de efectul în timp (adică în viitor) al unei opere poetice. Plurivalenta ei o face accesibilă tuturor epocilor care-i urmează. Acest fapt presupune însă că cititorul de mîine reprezintă el însuşi o conştiinţă încărcată de numeroase virtualităţi, de potenţe artistice care îl fac la rîndul său, receptiv la varii „texte poetice", apărute cu sute şi mii de ani înainte. De ce n-am admite că în cititorul de acum o mie de ani existau potenţele necesare pentru receptarea unei poezii scrise în sec. al XX-lea ? Se poate demonstra (doar cu argumente logice, desigur) că un poem din veacul nostru putea fi gustat cu 500, cu

[1S] Adrian Marino. *Hermeneutica lui Mir ce a Eliade,* Bucureşti, 1981. p. 287.

1000, cu 2000 de ani în urmă, e drept, de către o categorie sau alta de cititori. Am inventa o sociologie literară inversă, în care opera creată azi se reflectă în conştiinţa cititorilor care au existat anterior producerii ei. în fond, ce ne învaţă sociologia .literară ? Că un anume tip de poezie e răspindit într-o categorie anume de receptori ; alt tip de „texte poetice" într-o altă categorie ; unele, mai specioase, sînt gustate numai de specialişti, de avizaţi, de criticii literari. Putem. însă depista, din textele culturale vechi, anume categorii de cititori, capabili să recepteze atît poeme din vremea lor, cît ?şi poeme din vremurile viitoare.

Să încercăm o exemplificare printr-o cercetare de sociologie inversă, sau regresivă. Să ne întrebăm cum ar fi fost perceput un poem de Ion Barbu (*Timbru,* de pildă) in primele secole ale mileniului nostru :

„Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare Şi unda
logodită sub cer, vor spune cum ?
Ar trebui un cîntec încăpător, precum Foşnirea
mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsfire
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum."

Pentru cititorul obişnuit din Evul Mediu, n-ar fi fost o lectură prea accesibilă (cum nu e prea accesibil poemul nici pentru cititorul de azi, evident însă, din alte cauze). El era familiarizat cu poeme mai expozitive, de tipul celor cavalereşti, unde' era vorba de un *eros* terestru, legat prin fire cam grosiere de erosul religios, îndreptat spre divinitate. Ţelul cel mai înalt erau cinstea şi iubirea curată, faţă de semen şi faţă de divinitate, aşa cum scrie în *Parsijal,* varianta lui Wolfram von Eschenbach : „Rostit-am sfaturile multe Nu doar bărbaţi să mi le-asculte Femeilor le spun la fel.

De năzuiţi spre'naltul ţel...
...Din spusa mea vor înţelege De
cine inima să-şi lege,
Demnitate, curăţie,
Iar dac-au vrut să şi le ţie
Nicicînd atunci să se căiască,
Sfiala e o nestemată
Să şi-o păstreze viaţa toată".[19]

[19] *Poeme epice ale Evului Mediu,* Bucureşti, 1978, p. 221—222,

Cu o asemenea informaţie estetică, morală, religioasă (să recunoaştem, cam tendenţioasă, un fel de (sociologism medieval) cititorul de rînd ar fi putut recepta unele expresii din textul lui Ion Barbu, ca, de pildă : „piatra-n rugăciune'[1], „unda logodită sub ccr“, „lauda grădinii de îngeri, cînd răsare / din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum“. Alte sintagme vor rămîne însă neînţelese pentru un cititor familiarizat cu teologia de popularizare a vremii, dar mai puţin cu demonstraţia filosofică a schemei religioase. Existau însă şi asemenea receptori, nu puţini în Evul Mediu scolastic, de pildă filosofii (realişti sau nominalişti) tîrşiţi prin speculaţii şi abstracţiuni logice. *Parsifal* este o operă elaborată în jurul lui 1200. cînd Europa era deja scindată, filosoficeşte, între realişti şi nominalişti, unii ca şi alţii profesînd teologia ori filosofia la marile universităţi precum Sorbona. Ce proclamau aceşti „doctori", magistri, studenţilor (destul de mulţi) care le ascultau şi le propagau (pe cît era posibil în acea vreme) ideile ? Unul dintre -aceşti filosofi (Guil- laume din Champeux, + 1121) afirmă că universalele (esenţele lui Ion Barbu) au o existenţă reală, atît de reală îneît, de pildă, *albeaţa* (esenţa tuturor lucrurilor albe) există chiar dacă nu s-ar „întâlni pe lume nici măcar un singur lucru alb“.

La rîndul său, celebrul Toma din Aquino (născut în 1225), spune .că: „raţiunea, care este proprie omului şi în virtutea căreia i se spune *animal raţional,* este o putere diferită de simţuri“ ;... „de aceea şi cunoaşte perfect *lucrurile necesare,* care posedă existenţa în mod perfect, întrucît. le sesizează *quidditatea* (adică *esenţa* — n.n.) cu ajutorul căreia pune apoi în evidenţă *accidentele proprii“.* Să amintim că în gîndirea aristotelică, preluată de scolastici, *accidente* erau fenomenele trecătoare, inclusiv individul uman cu însuşirile lui particulare, esenţa sa fiind calitatea de „animal biped“ sau „raţional", comună tuturor indivizilor şi nepieritoare.

Nominaliştii, un Siger de Brabant (contemporan cu Toma), mai tîrziu un William Occam, cunoşteau şi ei aceste distincţii între *esenţe* şi *accidente,* dar înclinau să acorde realitate accidentelor, singularelor. Unii ca şi alţii, deci, ar fii înţeles expresii ca : „cimpoiul veşted luncii,

sau fluierul în drum“, instrumente care reprezintă (depreciativ la Ion Barbu) poezia sentimentelor obişnuite, a psihologiei cotidiene, trecătoare, poezie aptă să reflecte ..durerea divizată[41], adică micile dureri de fiecare zi, accidentale i(faţă de *durerea in sine),* dar inaptă să surprindă trăirea *quiddităților,* a *esenţelor,* trăirea, de pildă, a „pietrei în rugăciune" (piatra fiind esenţa „humei", „despuiată" de toate *contingenţele}.* Ar fi înţeles ideea acestui poem de Ion Barbu. deşi, poate, textul li s-ar fi părut oarecum bizar. Poeziile vremii erau mult mai de- clamative. mai retorice (chiar *imnele* cu care ar fi putut fi asociat poemul lui Barbu), nu atît de abstracte, de filosofice. I-ar fi uimit, poate, de asemenea, capacitatea acestui poet de a exprima o gîndire atît de abstractă în imagini atît de concrete precum : „foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", „piatra-n rugăciune", „unda logodită sub cer" etc. Grosso-modo, aceşti filosofi, împreună cu discipolii lor (care nu erau, repetăm, deloc puţini) ar fi gustat asemenea poezii precum *Timbru, Joc secund* de Ion Barbu. Iar unii poeţi ca Wolfram von Eschenbach, cel amintit, le-ar fi citit cu oarecare invidie, observînd cum un poet de aiurea, izbuteşte să revele idei înrudite cu ideile vremii sale, într-o expresie atît de plastică, şi poate din acest motiv cam eretice evitînd totalmente declamati- vismul şi retorismul pe care ei, însuşi Wolfram, nu puteau fcă-1 evite nici în fragmentele cele mai inspirate, ca de pildă :

„Parabola rostită-n treacăt
Cuprinde-n ea o taină-adîncă Ce
mintii, ne-nţeleaptă încă,
Ii pare-nchisă ca sub lacăt.
Ea lunecă privirii sale,
Se depărtează ne-ncetat Cum iuge-
un iepure la vale Cînd I-
inspăiniintă un lătrat.
Cît de ciudată-asemănare E între-a
omului visare Şi o nălucă, de-n
oglindă Ar sta privirea să le prindă
! închipuirea le-a chemat Spre
bucurie trecătoare". [20]

Cititorul, desigur, nu va admite înscenarea acestui act de comunicare între poemul lui Ion Barbu şi receptorul

[20] *Idem,* p. 220.

din sec. al XlII-lea decît ca o glumă sau ca o fantezie. Va trage însă, nădăjduim, o învăţătură în ceea ce priveşte structura „orizontului de aşteptare'[1] : anume că el nu se prezintă ca un disc pe care se înregistrează automat informaţia estetică emanată de un text poetic ; că în „orizontul de aşteptare", ca într-un cod genetic, sînt cuprinse în stare potenţială, variate modalităţi artistice, iar aceste posibilităţi se transformă în realităţi spirituale cînd în-tîliiesc „texte poetice[1]' corespunzătoare.

Orizontul de aşteptare (compus din aspiraţii, idei, năzuinţe morale şi estetice) poate, de asemenea, printr~un act tiinvers, de emanaţie dinspre cititor spre creator, să predetermine, în funcţie de virtualităţii^ sale semnificaţia unor viitoare texte poetice.

Sînt, acestea, tot atîtea aspecte ale receptării, care ar trebui să fie prevăzute în cadrul oricărui proces de educaţie estetică, de propagare a valorilor cultural- artistice.

GRID MODORCEA

FILMUL : STRUCTURĂ Şi MESA]

Oare omul modern, datorită mijloacelor electronice de comunicare, ce-i solicită, cum se crede, întregul complex al simţurilor, „se reinstalează în toate dimensiunile omului arhaic, dar *mai bine",* aşa cum scrie Marshall McLuhan ? Oare toată goana milenară a omului pentru a ajunge la stadiul creării unor tehnologii care să-i „prelungească simţurile", care să-i permită să nu se mai adreseze exclusiv auzului, precum vorbirea, sau exclusiv ochiului, precum tiparul, i-a dat cu adevărat o nouă conştiinţă — o „conştiinţă planetară " —■ sau, dimpotrivă, a adîncit prăpastia dintre conştiinţă şi simţuri, după formula hipnozei, „un singur simţ deodată", dat fiind că puterea, energia diferitelor tehnologii e tocmai aceea „de a izola simţurile şi astfel de a hipnotiza societatea" [1] ? Şi oare perioada actuală, o perioadă de şoc, de tensiune şi derută, de ciocnire a două sisteme de comunicare, datorate, în fond, coexistenţei a două culturi uriaşe, convieţuirii nefireşti, tulburătoare a galaxiei Gu- tenberg şi a galaxiei electronice (Marconi), poate fi o garanţie a faptului că omul se află pe drumul cel bun, *cel mai bun,* drumul adevăratei sale esenţe, şi că dimensiunile lui sînt mai bogate ca niciodată ? Atunci, de ce lumea contemporană cunoaşte atîtea reacţii — ale oamenilor de ştiinţă, în special — la „civilizaţie" ?! De ce nenumărate organisme internaţionale, nenumăraţi >pre

[1] **Cf. Marshall McLuhan,** ***Galaxia Gutenberg,*** **Ed. Politică,** Bucureşti, 1975, p. 434.

şedinţi de state etc. fac apel tot mai insistent la punerea în practică generalizată a conceptului de nouă ordine economică şi politică ?! Nu oare pentru a i reinstaura un dialog uitat", un „echilibru pierdut“ ? ! Sau, ceea ce este aproape tot una, pentru a crea un nou echilibru între om şi natură, un,nou dialog deci între om şi om ? !

Omenirea se află, aşadar, nu numai la o răsplntie economică, politică, militară etc., ci şi la o răspîntie eo- municaţională. Iar înţelegerea acestei realităţi este de o importanţă capitală. Toate crizele actuale, de tot soiul, sînt o dovadă a faptului că omenirea nu a găsit încă un „limbaj comun “ şi că aşa-zisa „comunicare planetară implozivă‘‘ sau „reinstalare a urmi echilibru armonios între simţuri", pe care le-ar produce tehnologiile erei electronico, mass-media, nu par a fi decît un mit modern. Acest mit însă, care de fapt masiiică gusturile, standardizează ideile,' uniformizează atitudinile etc., trădează o mare neputinţă, aceea a imposibilităţii omului, datorită unor cauze multiole. de a controla realitatea, evenimentele ei contradictorii, fenomenele sociale complexe, marile probleme care confruntă societăţile moderne. Omul parcă s-a pierdut dc sub control pe sine însuşi, o dată cu dezechilibrul produs între el şi natură. Relaţiile ecologice astfel răvăşite, răsturnate, fiinţa umană nu mai este întreagă, totală, naturală, ci tot mai artificială, ca aerul poluat şi!hrana chimizată, ea nu mai trăieşte în deplinătatea dimensiunilor sale, căci înseşi tehnologiile pe care le-a creat i-au izolat simţurile, au produs un dezechilibru psihic şi de conştiinţă, au „unidimensionalizat-o“. Mass- media şi-a adus deci o contribuţie însemnată la unid'i- mensionalizarea omului modern, de care vorbeşte Mar- cuse, în replică pesimistă parcă la teoriile utopicului tri- balism planetar.

Este adevărat că datorită tehnologiilor moderne cineva dintr-o parte a globului poate afla aproape simultan ce se întâmplă în celălalt capăt al lui, dar atîta timp cît „instrumentele comunicării" nu pot fi controlate, atîta timp cît „tubul este stăpînul nostru", cum spune un personaj din filmul lui Sidney Lumeţ *Network,* referindu-se la canalul de comunicaţie, la televiziune, atîta timp deci cît comunicarea se reduce la o informare dirijată, la *un* spectacol publicitar, unde adevărul însuşi devine marfă de consum, un dialog planetar creator, autentic, semni-

îicativ este greu încă de imaginat. Iar, pe de altă parte, omul întreg, *der ganze Mensch,* despre care scrie Lukâcs, în deplinătatea dimensiunilor sale din realitate, pentru a se transforma într-un om integrat — *der Mensch ganz* — s a u . cu vorbele lui Lukâcs, pentru a se transforma din „omul întreg al cotidianului în omul integrat al receptivităţii" operei de artă, al cărei mediu omogen îl corastrînge să fie *uno actu* cu ea nu se poate limita la o comunicare unilaterală, nu-şi poate îngusta dialogul doar la prelungirea unui simţ sau altul, fie a auzului (radioul), fie a ochiului (presa de mare tiraj), fie a amîn- durora deodată (televiziunea, cinematograful), renunţînd astfel la tot ce a cîştigat prin truda perfecţionănii :în timp de milenii, la bogăţia şi bucuria unei perceptivităţi totale. Căci omul — scria Feuerbach — „are tocmai atîtea simţuri cîte îi sînt necesare pentru a percepe lumea în întregul ei. în totalitatea ei[2]', iar Lenin adnota : „Dacă omul ar avea mai multe simţuri, ar descoperi el oare mai multe lucruri în lume ? Nu" [1]. Adevăr valabil dc altfel şi pentru „prelungirea simţurilor" salo.

Cu atît mai mult acest lucru se poate verifica în cazul artei, mai exact, în cazul trăirilor estetice autentice. Omul întreg al cotidianului nu poate deveni omul integrat al receptivităţii dacă i se amputează dimensiunile sale natural-perceptive, dacă este în fond rupt de natura.' Numai ca om întreg el jpoate [1] percepe lumea \în totalitatea ei, poate reflecta realitatea în care trăieşte, numai prin simţurile sale vii poate cunoaşte cu adevărat lumea şi poate participa la evenimentele ■'ei, şi doar atunci omul modern e asemenea omului arhaic, care participa la un eveniment mitic sau la un act de iniţiere cu însăşi inima lui, ca esenţă'! a naturii. Căci în plan anagogic omul •conţinea natura şi nu cum ştim astăzi că natura îl conţine pe om. însuşi Goethe în poezia sa *Ultimatum* scria : „Şi atunci o spun ultima'oară : / Natura nu are nici miez. nici coajă; / Dar tu, examinează-te cît poţi mai mult / Dacă eşti miez sau coajă !“ Insă de la acest plan istonic al cercetării, al • cunoaşterii naturii, cum remarcă şi Lu-

[2] **Georg** Lukâcs, *Estetica,* voi. I, **Ed.** Meridiane, Bucureşti, **1972, p. 801.**

Cf. V. I. Lenin, *Caiete filozofice,* ESPLP, Bucureşti, 1956, p. 46.

kâcs, care citează această strofă, Goethe se îndreaptă în mod hotărît spre estetic, cînd spune : „Miezul naturii nu este oare / în inima omului ?“ Abia privite de aici, arată Lukâcs, versuri ca : „Nimic nu e înăuntru, nimic nu e afară ; / Căci ce e interior este şi exterior" sau, refe- rindu-se la subiect : „Gîndim : în orice loc 7 Sîntem tot înăuntru", şi mai ales punctul de vedere esenţial al lui Goethe : „Natura nu are nici miez, nici coajă", îşi do- bîndesc sensul exact : „unitatea dintre interior şi exte- i-ior în natură înseamnă pentru aceasta însăşi şubrezenia unei deosebiri între sîmbure şi coajă ; o atare deosebire este o problemă pur omenească, care-şi poate găsi soluţia desigur abia în comportarea omului faţă de lumea lui, faţă de natură, şi anume în sensul că ceea ce este miez în om se manifestă în capacitatea lui de a percepe, de a gîndi, de a simţi interiorul şi exteriorul în unitatea lor ; şi că miezul lui este totodată premisa şi urmarea unei asemenea viziuni, pe cînd, invers, alcătuirea omului în chip de coajă stă într-un raport la fel de necesar cu ruperea legăturii. dintre interior şi exterior"[4].

Civilizaţia, aceelerînd ruptura dintre om şi natură, a dus la alcătuirea unui om modern în chip de coajă, a ascuţit, uneori pînă la opoziţie, divergenţa dintre interior şi . exterior. Or, aşa cum arată Lukâcs în continuare, dacă tendinţa spre identificare dintre aceşti poli n-ar fi dialectic precumpănitoare, uneori pînă la o absolută solidaritate, „o comunicare între oameni n-ar fi cu putinţă din capul locului. Comunicarea presupune, într-o oarecare măsură ca axiomă implicită a vieţii sociale, o legătură esenţială între interior şi exterior". Iar în planul creaţiei, al comunicării artistice : „artistul autentic trebuie -«numai» să intensifice această unitate dintre interior şi exterior, obiectiv existentă pretutindeni, pînă]a substanţialitatea estetică şi să declanşeze în mod evocativ conştiinţa acestei unităţi absolute".

Limbajul artei este diferit de limbajul mass-mediei. Aşa cum cinematograful ca artă este deosebit de cinematograful ca industrie. Aşa cum se spune că *Noaptea americană* a lui Truffaut este Cinematograful, cu toată complexitatea lui industrială, a problemelor de producţie specifice, iar filmul din film, „Vi-o prezint pe Pamela"

[4] Vezi Lukâcs, *op. cit.,* p, 759—762.

— căci *Noaptea americană* prezintă povestea realizării unui film —, este Filmul. Arta, prin structura şi mesajul ei, nu se limitează numai la a informa, la a > se adx-esa exclusiv doar unui simţ sau altuia, ci ea vrea să-i transforme pe omul întreg al vieţii în omul integrat al receptării, fapt care, printre altele, nu se poate realiza decît prin conştientizarea unităţii dintre interior şi exterior, prin concretizarea estetică a ideii că miezul naturii se află în inima omului. Baza unei asemenea comunicări o împlineşte numai arta autentică sau arta preţioasă a unicatelor, a valorilor, a atitudinilor semnificative. Celelalte atitudini „estetice", care se exprimă prin structuri şi mesaje comerciale, sînt în general nonformative şi nemodelatoare, sărăcesc comunicarea şi mistifică realitatea, uni-dimensionează omul, generalizează gusturile, masifică ideile şi uniformizează „modelele " etc. Arta deci e în conflict fundamental cu aşa-zisa comunicare modernă industrializată, cu tehnologiile moderne, a căror capacitate e de a produce „comunicări" prin „tub", prin „canal", adică, goethean vorbind, prin „coajă". Arta adevărată luptă împotriva acestor ,,stăpîni" ai omului modem, iar publicul ei, implicit, va fi modelat în chip de miez. După cum arta comercială, inconştient sau nu, va contribui la o alcătuire în chip de coajă. Abia în acest din urmă caz, credem noi, celebra formulare a lui McLuhan *the medium is the message* îşi dezvăluie sensul exact. Căci arta de consum se comportă asemenea mass-mediei, adică structura ei e asemănătoare cu structura mijloacelor de comunicare în masă, care determină însăşi structura comunicării, tipul receptării şi înrîureşte profund modul de percepere a mesajului. Cu alte cuvinte, efectul asupra spectatorului se datorează mijlocului ca atare, care reprezintă mesajul, şi nu conţinutului transmis.

Structura *westernului,* de pildă, reprezintă mesajul lui, schematismul ei este atît de universal şi mesajul atît de şablon încît ceea ce se transmite, conţinutul, problematica nu mai au nici un fel de importanţă, dovadă că mai toate cinematografiile produc *westernuri,* iar publicul de pretutindeni „reacţionează'[1] la fel, de parcă ar fi unul şi acelaşi public. Şi, într-adevăr, este acelaşi public nu pe deplin educat estetic, ale cărui gusturi estetice sînt masificate, uniformizate, desnaţionalizate de producţia dc consum. Structura şi mesajul artei-coajă au prin urmare

un caracter universalist, desnaţionalizant, ca al miturilor moderne canceroase, mai apropiat deci de informaţional decît de educaţional sau, mai exact, de ceea ce deformează decît de ceea ce modelează, formează.

Structura filmului de gangsteri, bunăoară, sau a filmului despre mafie, structura tuturor filmelor care vizează violenţa în general, spectacolul ei, cînd e vorba de producţia de serie mai ales, canalizează receptarea mesajului-şablon spre un acelaşi mod de influenţare psihică a spectatorilor, spre un acelaşi tip de comportament denaturat, de reacţii agresive, de stări agitate, turbulente etc., cum o dovedesc multe din testele sociologice făcute pe această temă, producătorii speculînd la maxim tocmai ambivalenţa genului : gangsterul, mafiotul, banditul, cu un cuvînt, răufăcătorul, adică personajul negativ, datorită mecanismului-coajă — de natură comercială — structură-mesaj, apare într-o imagine aproape contrară, într-o lumină caldă, pozitivă. în ipostaze cuceritoare chiar. Lucrul e lesne de înţeles dacă ne gîndim că la baza filmului comercial stă politica *star-sistemului,* iar astfel de personaje sînt întruchipate de cele mai seducătoare vedete, cum ar fi Paul Muni, Humphrey Bogart, Marlon Brand-o, Robert Redford, Paul Newman, Alain Delon, Fay Dunaway, Robert de Ni.ro, AI Pacino, David Carradine etc. Multe din filmele în care joacă aceşti actori au devenit „cap de serie'[1], prototipuri, scheme-model pentru producţia de serie. Astfel de „modele“ rămîn *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *Bonnie şi Clyde* (Arthur Penn, 1967) şi *Naşul* (Francis Ford Coppola, 1972—1974), ca să ne referim doar la cele trei faze „clasice” ale filmului de gangsteri. Structura unor astfel de filme, ca şi mesajul lor, prin jocul extraordinar al interpreţilor, prin ştiinţa acaparării interesului spectatorilor pe tot parcursul vizionării — pornind de la studiul sociologic al anticipării reacţiilor lor —, prin accesibilitatea temei, problematicii, subiectului, ideilor etc. nu numai că favorizează producţia de serie, deschiderea unor noi căii de profit, datorită succesului mare de public, ştiut fiind că *box- office-ul* este adevăratul *criteriu* al producătorului, nu numai că determină în mod fundamental drumul comercial al cinematografului, dînd cîştig de cauză factorului economic faţă de cel artistic, dar — şi acest lucru e grav — înrîuresc profund psihologia spectatori

lor, acţionează insidios asupra instinctului lor, le influenţează comportamentul, le arată ce este o armă, cum se foloseşte, cum se procură, cît costă, cît de uşor ei să faci o crimă sau să organizezi un jaf etc.

Filmul, ca nici o altă „industrie " artistică, are extraordinara capacitate de a învăţa omul la rele, de a-l face să imite „modelele** de pe ecran, tocmai sub aparenţa spectaculosului în sine şi a intenţiilor pseudoedu- caţionale. De aceea nu-i de mirare că în realitate, aşa cum arată unele din anchetele sociologice făcute de-a lungul anilor, dar şi cazierele organelor de ordine, mulţi dintre viitorii gangsteri au crescut în sălile de cinema, s-au format la şcoala acestor modele, au început să facă în viaţă ca în filme, să semene mult mai mult cu „imaginile cinematografice ale gangsterilor din perioada de glorie decît cu gangsterii reali care au inspirat aceste fii— mo*'[5]. Producătorii speculează — prin aceste structuri şi mesaje filmice şablon — tocmai psihologia dedublat-primară a spectatorului, care e tentat în acelaşi timp să-i urască şi să-i iubească pe erou, să-i dezaprobe şi să-i idolatrizeze, cum s-a întîmplat de fapt şi în realitate cu banda lui James-Younger, cu eroi agresivi ca John Dillinger, Clyde Barrow, Buch Cassidy sau Al Ca- pone, a căror moarte a stîrnit tot atîtea evenimente de adulaţiune, mii de oameni făcînd coadă pentru a vedea, bunăoară, automobilul ciuruit de gloanţe al lui Bonnie şi Clyde, eventual pentru a şterpeli un glonte care trecuse prin carnea lor sau pentru a-şi muia batistele în sîngele lui Dillinger[i. Prezentarea în culori naive, de o puritate dezarmantă a unor eroi-bandiţi în filme co-merciale de mare spectacol, de savantă filmicitate formală, precum *Bonnie şi Clyde, Buch Cassidy şi Sun- dance Kid* (George Roy Iîill, 1969) sau *Călăreţii* (Wal- ter HUI, 1930), sînt tot atîtea evenimente de idolatrie în masă. Succesul unor asemenea modele produce prozeliţi pretutindeni, chiar şi în sînul cinematografiei noastre, care deja cunoaşte o producţie de serie la capitolul western, film poliţist sau film de aventuri (serialul „Mărgelatu").

[5] Cf. Kennoth Allsop. *Chicago sub teroare,* Ed. Politică. Bucureşti,]978, p. 26. [u] *Idem.,* p. 22.

Desigur, criminalitatea, cultul pentru eroul agresiv sînt anterioare cinematografului, cauzele sociale, biologice şi psihologice fiind determinante, dar cinematograful comercial e poate sursa cea mai nesecată care alimentează şi întreţine aceste rele, care — prin structurile şi mesajele sale mitizante — produce o adevărată excitaţie în masă, o adevărată hipnoză a simţurilor, foamea de cinematograf a tinerilor, de pildă, intensitatea cu care ei trăiesc poveştile de pe ecran, explicîndu-se prin aceea că în aceste surogate, în aceste droguri fii— mice ei găsesc hrana de care au nevoie pentru a se de- fula. Statisticile arată aproape pretutindeni că peste 75°/o din numărul celor care umplu sălile de cinema sînt tinerii pînă în 20 de ani. Această vîrstă e mai aproape de copilărie, de aceea industria cinematografică, a cărei regulă de bază este că difuzarea determină producţia, efectul generează cauza, profită la extrem de tendinţa acestei categorii masive de public de a lua ficţiunea drept realitate şi invers, de a mitiza viaţa, de a considera orice ambalaj drept conţinut. Producătorii, cineaştii în general, sînt conştienţi că medium-ul prin care ei comunică are o doză de atractivitate mai mare (prin aceea că factorul artistic coexistă cu cel industrial, fiind mereu prezent) decît celelalte medium-uri moderne, că mijlocul lor de comunicare transmite mesajul într-o formă mult mai spectaculoasă, mai incitantă, decît celelalte mijloace de comunicare în masă. Acelaşi mesaj pare totuşi diferit cînd este transmis de cinematograf decît de radio, presă, televiziune etc. Astfel, vorbind în spiritul lui McLuhan, aici medium-ul nu numai că reprezintă mesajul, dar este chiar mai important decît mesajul.

Ilustrarea cea mai semnificativă a fenomenului ni se pare că o constituie filmul de *science-fiction*. Meca- nismul-coajă structură-mesaj, cît şi audienţa infantilă îşi găsesc în acest gen o exemplificare ideală. Să ne gîn- dim numai la cinematurgia operei lui Lukas *Războiul stelelor* (1977) şi la faptul că într-un timp foarte scurt acest film a realizat recordul de încasări al tuturor tim- purilor. Foarte aproape însă de acest film-fenomen, devenit deja schemă-model pentru producţia de serie (finanţată chiar de Lukas), se situează alte mari succese, •cum ar fi *Superman* (Richard Donner, 1978), *Alien* (Rid-

ley Scott, 1979), *Meteoritul* (B-onald Neime, 1979), *Omul-păianjen* (E. W. Swackhamer, 1978), *Eroi fără voie* (Martin Davidson, 1980), *întâlnire de gradul trei* sau *E.T•* (Sfceven Spielberg', 1977 şi respectiv 1982) şi zeci de alte asemenea filme. Producţia *sci-ji* se află azi în plină înflorire şi, exceptînd unele modele care au revoluţionat-o, care i-au dat un impuls fără precedent, precum *Planeta maimuţelor* (Franklin J. Schaffner, 1967) şi mai ales *Odiseea spaţială 2001* (Stanley Kubrick, 1968), nu pare să facă nici o excepţie de la regulă, de la „reţetă" : structurile şi mesajele produselor ei comerciale sînt tot atît de infantile ca şi publicul căruia ,i se adresează.

Pentru a evada din *aici şi acum*, pentru a iluziona .spectatorii, pentru a abate atenţia de la problemele pre- zentului, de la dramele care confruntă omenirea, filmele ştiinţifico-fantastice, ca de altfel şi cele care evadează în trecut (moda *retro)*, împrumută schema basmelor, modernizînd-o, minus mesajul înţelepciunii lor populare. Totul se reduce la lupta dintre bine şi rău, într-un decor cosmic, cu victoria finală a binelui. Se refuză în mod deliberat aproape orice referinţă la realitate, iar arta filmului este aservită complet efectelor speciale, mijloacelor tehniciste, neobişnuite, în stare să producă senzaţii tari, care să-i şocheze pe adolescenţi şi copii, spectatorii de bază ai acestor basme simpliste, ai acestor mituri moderne puerile. „Decît un film crîneen şi cu implicaţii sociale — declara Lukas, copilul teribil al filmului *sci-ji* —, am *preferat să* realizez *ceva mai* important — vise şi fantezii — pentru a-i convinge pe copii că mai există şi altceva decît mizerie şi crime, un film pe care să-i priveşti visînd la ţări exotice şi fiinţe ciudate. (...) Aşa că am ales cel mai nimerit dintre subiecte : aventura într-un ţinut îndepărtat. Asta înseamnă distracţie ! Am vrut să fac un basm modern, un mit"'[7].

Iată aşadar o mostră de *ars filmica* „extraterestră", care însă aduce sume fabuloase şi reale. Poate că spectatorii copii se distrează văzînd acea lume de trucaje incredibile, acele efecte speciale optice şi sonore nemaipomenite, la realizarea cărora au contribuit zeci şi sute de specialişti şi tehnicieni dintre cei mai renumiţi, dar

[7] Cf. *Caiet de documentare cinematografică* nr. 6/1977, p. 49.

omul matur trebuie să înţeleagă că e vorba de o păcăleală, chiar dacă este uimit de perfecţiunea spectacolului, a „noii“ invenţii, aşa cum se întîmpla şi cu primii spectatori ai cinematografului de bilei.

E limpede însă că producătorii speculează tocmai naivitatea publicului, tocmai *efectul* pe care marfa lor îi produce şi de care ei ţin seama — ca de factorul cei mai determinant — în realizarea viitoarelor filme. Ne- maivorbind de alt factor important şi anume de faptul că eroii acestor producţii hrănesc nevoia de iluzii a spectatorului, că întruchipează „idealul unei mari părţi a societăţii", cum scrie şi Mareea Eliade. referindu-se
— într-un subcapitol din *Aspecte ale mitului* intitulat semnificativ „Mituri şi *mass-media“* — la personajele din *comic strips,* ce înfăţişează „versiunea modernă a eroilor mitologici sau folclorici". „în ultimă analiză, mitul Superman satisface nostalgiile secrete ale omului modern care, ştiindu-se decăzut şi mărginit, visează să se dezvăluie într-o zi ca un „personaj excepţional", ca un „erou" [8]. Iar dacă acestei legende moderne populare îi adăugăm teribilele efecte speciale ale filmului !ui Donner, cît şi inegalabilul farmec al actorilor săi (Christopher Reeve, Marlon Brando, Gene Hackman} avem imaginea unui imens succes de public, a unei mase de tineri, în special, care încearcă astfel, populind pînă la refuz sălile Ignoranţei, să-şi „satisfacă nostalgiile secrete" , nevoia de „vise şi fantezii" şi de „aventură într-un ţinut îndepărtat".

Totodată, idolatrizarea eroului este pregătită şi susţinută pe toată durata difuzării filmului de o uriaşă campanie publicitară, de o risipă de inventivitate propagandistică nebănuită — cum putem vedea în Eroi fără *voie,* o replică la *Superman,* — de reclame pentru care se alocă fonduri atingînd uneori chiar jumătate din suma investită într-un asemenea film-catastrofă, cum sînt denumite producţiile al căror preţ de cost este extrem de ridicat, de ordinul zecilor de milioane de dolari, concurenţa impunînd şi aici un tip de competitivitate fără egal în alte cinematografii : filmul însuşi trebuie să
facă reclamă „modului de viaţă american", codul Hays

[8] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 173.

;;fiind valabil azi parcă mai mult ca în epoca de glorie hoUywoodiană.

Aşadar, în realizarea acestor filme-coajă, producţia ţine seamă de difuzare, opera propriu-zisă fiind oglinda acestui proces de circulaţie de la efect la cauză, acestui tip comercial de comunicare, de relaţie mediată între factorul industrial, absolut tehnic, şi cel industrial-co- rnerciai, care priveşte difuzarea şi industria spectacolului. Luigi Chiarim a fost printre primii care au studiat această problemă, lansînd celebra formulare : *11 film e uri arte, il cinema e uriindustria.* în cadrul procesului de ■care pomeneam, cei doi factori extremi, de tip industrial, ai relaţiei sociologice producţie-operă-difuzare sufocă şi neglijează factorul artistic : „Cinematograful — scrie Chiarim — e prea plin de probleme practice, comerciale, industriale, organizatorice, tehnice ; de aceea, adevărata problemă, cea artistică, sfîrşeşte pr,m a fi sufocată şi neglijată'* [9]. Şi mai departe : „Libertatea artistului e răpită de către industriaş, care intervine în procesul de creaţie şi-şi închipuie că un fiilm, chiar şi în conţinut, poate fi confecţionat ca un automobil — şi scimînd automobil poate că exagerăm —, ca o pereche de cizme". E limpede că o asemenea mentalitate stă la baza producţiei de serie, a producţiilor-coajă, a filmelor- pereche de cizme ! Căci dacă arta e unicat, valoare diferenţiată, individualitate, industria, dimpotrivă, înseamnă schematizare, standardizare, tipizare sau, cum spune in-suşi Chiarini : „Factorul artistic tinde să diferenţieze un film de altul, cel industrial tinde, în schimb, la ceva contrar, adică la uniformizare*' [m]. Confundarea celor trei factori, celor trei aspecte ale fenomenului cinematografic, împinge deci factorul industrial să se identifice cu creaţia artistică, ceea ce duce la distrugerea sau degradarea acesteia. Desigur, în general, confuzia este cultivată deliberat, ca un scop al comunicării moderne Înseşi, „arta de consum'* fiind deopotrivă o „creaţie" a cererii, a spectatorilor înşişi, a nevoii lor vitale de a consuma iluzii, viise, surogate spirituale, de a se identifica cu lumea eroică şi cu modelele de pe ecran. „Procesul de fabricaţie'* artistică este determinat deci toc

[9] Citat do Guido **Aristarco** în *Cinematografia ca artă,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 328.

[10] *Idem.,* p. 329.

mai de acest efect ignorant dublu, specific mai ales civilizaţiei electronice : publicul e stăpînul artistului, după cum tubul, *mass-media* în general, e stăpînul nostru» cum se spune în *Network*.

Fără îndoială că acest fenomen cultural cu dublă, reacţie, de valoarea unui *jeed-back*, este tipic epocii noastre şi nu are precedent, deşi el a fost pregătit de însăşi istoria culturii, de literatura modernă în special, care, la rîndul ei, bineînţeles, a suferit influenţa vieţii, a societăţilor în mişcare în drumul lor civilizator. Revoluţia pe care galaxia Marconi a produs-o în domeniul comunicării şi faţă de care — mai ales în ceea ca priveşte comunicarea artistică — există azi atîtea rezerve şi reacţii negatoare nu s-a născut din gol (se pare că aisistăm la un moment important, la o mişcare de întoarcere la idealul comunicării tradiţionale sau specializate, ca să folosim cuvîntul ce exprimă realitatea acestui dialog al viitorului). Ea a apărut ca o necesitate istorică, ca o cerinţă obiectivă a evoluţiei sociale, ca un factor de progres uman, de democratizare a vieţii, menit în primul rînd să rupă barierele dintre elite şi mase. Această realitate istorică deci i-a determinat pe artişti .să-şi modifice treptat instrumentele comunicării. Nu-i de mirare, de pildă, că un Raymonct Williams, re- ferindu-se la revoluţia formelor literare de la sfîrşituî secolului al XVIII-lea, putea să scrie : „schimbări în convenţii apar numai cînd au loc schimbări radicale în structura generală a sensibilităţii". Apoi, „în timp ce piaţa, într-un fel, îl specializa pe artist, artiştii, la rîndul lor, căutau să-şi extindă talentele asupra domeniului comun al adevărului imaginar"[11]).

Desigur, această „extindere" se referă la mit sau la zonele oniricului, aşa cum le-au cultivat romanticii. Dar sensibilitatea „pieţei" schimbîndu-se, pentru că lumea se schimbă iar artistul specializîndu-se, apariţia în acea vreme a unor radicale convenţii literare noi, aduse de roman şi precedate de descoperirea „prozei echitone"
— „echivalentul auditiv al punctului de vedere mecanic fix din optică" —, a permis scriitorului obişnuit să devină deodată, cum arată McLuhan, „om de litere" : „El putea acum renunţa la protectorul său şi putea aborda

[11] Citat de Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 435.

publicul larg omogenizat al societăţii de piaţă, asumîn- ■du-şi un rol constant şi orgolios. Astfel, vederea şi auzul fiind ambele supuse tratamentului de omogenizare, scriitorul putea să se adreseze marelui public. Ceea ce putea oferi publicului era, de asemenea, un ansamblu omogenizat de experienţe comune, ulterior preluat de cinematografie de la roman" *-•

Aşadar, dintr-o artă pentru elite, dintr-o literatură în care omul cotidian nu era pus pe acelaşi plan cu Eroul şi cu morala solemnă izvorîtă din acele acţiuni alese şi situaţii extraordinare, noua artă, noul roman nu-l mai ţin ia distanţă pe spectator sau cititor, ci îl implică direct. îl pun pe acelaşi plan cu substanţa cotidiană şi cu eroii din. operele respective, în care oricine se poate recunoaşte. Se produce deci „trecerea crucială de la mecena ia public[1], artiştii, cum scria Oliver Goldsmith, „nu mai depind de mai marii lumii pentru a-şi duce traiul, acum ei nu au alt protector în afară de public, iar *publicul,* luat în ansamblu, este un *stăpîn bun şi generos..."* [1:1].

Această „emancipare“ a artei sau „democratizare[11] a ei. tradusă la nivel estetic printr-un realism social, capabil să hrănească setea de adevăr, de autentic şi cotidian a publicului larg, care nu avea acces la „formele de âiudiiu livreşti[11], îndepărtate de starea firească a vieţii, se va transforma însă destul de repede într-o fatală

— cum se va dovedi ulterior — tendinţă spre *divertisment,* spre *kitsch.* în această situaţie numai adevăraţii •artişti au ajuns la o nouă viziune privind „roiul crucial ai formelor şi al artei ca mijloc de ordonare şi realizare umană[11], după cum şi adevăratul public a înţeles noua funcţie a artei : „Pe măsură ce societatea de piaţă s-a autodefinit, literatura a devenit marfă de consum. Publicul a devenit patron. Arta şi-a inversat rolul, din călăuză a percepţiei devenind agrement sau marfă curentă. Dar producătorul său, artistul, a fost silit, ca niciodată pînă atunci, să studieze efectele artei sale, ceea ce Ia rîndul său, a dezvăluit atenţiei publicului noile dimensiuni ale funcţiei artei[11 M]. Acest teren a fost pregătit, cum arată McLuhan, de multiseculara alfabetizare

[12] *Idem.,* p. 436.
[13] *Idem,.,* p. 437.
[li] *Idem.,* **p.** 439.

fonetică, apoi de metoda lui Gutenberg, a segmentării omogene, a punctului de vedere fix sau specializat, o metodă a repetării mecanizate, a delimitării, ca, în fine, azi, în condiţiile mass-mediei, să ne întîlnim cu metoda cknpului deschis şi a suspendării judecăţii, cu încercarea de a nu mai avea doar un singur punct de vedere, cum este mişcarea simultană, comunicarea informaţională modernă etc.

în fond, această metodă este metoda „producţiei planificate", a producţiei de serie, a producţiei artistice concepută ca marfă de consum, de piaţă, unde totul trebuie calculat pe etape, cum sînt perioadele de producţie ale unui film, dar, şi mai mult, unde totul trebuie calculat în funcţie de marele patron, publicul, de nevoile sale de iluzii sau agrement. Astfel a apărut mitul modern. Arta-coajă, arta ca marfă de consum, a impus necesitatea de a studia statistic, psihologic, sociologic etc. experienţa consumatorului. „într-un cuvînt — adaugă acelaşi McLuhan —, a devenit necesar să se examineze *efectul* artei şi literaturii înainte de a se trece la producţie, Aceasta, reprezintă intrarea *literală* în lumea mitului. Edgar Allan Poe a fost primul care a făcut analiza raţională a acestei înţelegeri profunde a procesului literar şi care şi-a dat seama că, în loc de a se adresa cititorului, opera trebuie să-i încorporeze pe acesta. (...) Poe a văzut clar că anticiparea efectului era singura cale de a obţine un control organic asupra procesului de creaţie Această descoperire el a aplicat-o în invenţia, sa majoră, romanul poliţist, care „nu este numai exemplul popular prin excelenţă al metodei ce constă în a proceda de-a-ndăratelea, de la efect la cauză, ci şi în forma în care cititorul este profund angrenat în calitate de coautor" ,Jr\

Tehnica suspendării judecăţii însă, metoda comunicării modeme, adîncesc procesul impersonal atît în ceea ce priveşte producţia artistică, cît şi în ceea ce priveşte consumul ei — descoperirile secolului trecut —, şi nu invers, cum crede McLuhan. Aşa cum spuneam încă de la începutul acestui eseu — şi faptul ni se pare acum demonstrat —, izolarea simţurilor, hipnoza societăţii se continuă şi mai acerb prin noile mijloace de comunicare'

îs *idem.,* pp. 441—442.

în masă tocmai pentru că ele — dezvoltîndu-se pe anticiparea efectului, pe despersonalizarea spectatorului, pe controlul reacţiilor lui etc. — reintroduc haosul între om şi natură, între subiect şi obiect, mărind deci prăpastia dintre Eu şi Lume. Aşa-zisul „flux de conştiinţă'[1], pe care îl produce mass-media. închide adevăratul dialog, comunicarea vie, autentică, întrueît — prin acea dublă reacţie, dublu patronaj de care vorbeam — gusturile se standardizează, unicatele se uniformizează, specificul se deznaţionalizează, individualitatea se alterează şi se ma- sifică, devine impersonală.

Ofensiva artei, a valorai împotriva noilor tehnologii. generatoare de mituri moderne, de care profită producţia de serie, fapte nebănuite de un Poe sau de un •Joyce, cel ce în *Finnegans Wake* se întreba „consumatorii mei nu sînt producătorii mei ?“. are tocmai misiunea de a conştientiza acest pericol, derivat din absolu-tizarea rolului mass-mediei, şi. totodată, de a contribui, prin structura şi mesajul ei. cu totul diferite de ale ar- tei-coajă. cum vom vedea, la orientarea societăţii, la în- l'rumuseţarea omului şi la introducerea unui adevărat dialog între subiect şi obiect la toate nivelurile şi în ■toate aspectele vieţii. De fapt, întîlnirea cu *arta-miez,* cu arta veritabilă, ce nu se poate „consuma" ca o pereche de cizme, ne face să ne întrebăm dacă tipul de comunicare modernă, impus de tehnologia Marconi, este acea „comunicare ideală[1]’ către care a tins omul întotdeauna sau este doar un „rău necesar". Desigur, există voci puternice care se îndoiesc că aici ar fi vorba de vreun progres sau de vreun avantaj adus omenirii.

Este cunoscută, credem, reacţia faţă de ,,cuceririle “ •civilizaţiei moderne a unui gînditor ca Arnold Toynbee, cit şi atitudinea lui Giulio Cario Argan în raport cu societatea tehnologică, o societate de consum, de „progres dar nu de istorie. După Argan. societatea tehnologică este ..antiteza unei societăţi de valori“. Cel care consumă nu poate reflecta asupra valorii, deci nu judecă. ..O societate de consumatori este o societate a informaţiei, dar nu o societate a judecăţii de valoare[1]’’. Numai ..judecata este substanţa istoriei". Istoria e făurită conştient de om, pe cînd „progresul" reprezintă „creşterea

verticală a unui aparat ce se află cvasi în afara voinţei sau intenţiei omului. Informaţia, inamică a judecăţii, e deci inamică a istoriei". Arta există numai într-o societate care are o structură istorică, ea fiind conştiinţa estetică a realităţii. însă într-o lume în care „în mod deliberat valoarea este eliminată, fiind redusă la preţ. iar judecata este de asemenea eliminată, fiind redusă la informaţie, la ştire, arta — ca activitate istorică intrinsecă — nu va mai putea să existe" [16]. Şi pentru Argan soluţiile unui McLuhan sînt astăzi negative. Dacă în, proliferarea societăţii de consum Argan vede sfîrşitul artei, în schimb în moştenirea gîndirii lui Marx vede naşterea unui nou umanism, a unei societăţi umaniste' şi iluministe. Desigur, într-o asemenea societate şi mass- media constituie o activitate istorică intrinsecă. Atunci informaţia — deşi opusă valorii, care înseamnă în fond dialog, veritabilă comunicare — va fi un instrument de cunoaştere istorică. Căci valoarea mass-mediei, avantajul adus de ea, constă în aceea că omul poate beneficia de un instrument modem pus în slujba adevărului, a informaţiei netrunchiate etc. Atunci progresul comunicării e inestimabil şi devine consubstanţial istoriei, conştiinţei sociale.

Deocamdată însă se pare că asistăm la dezvoltarea într-o arie tot mai largă, care tinde să „molipsească" întreaga lume, a societăţii tehnologice, unde puterea în general se foloseşte de mass-media în mod abuziv. Astfel, comunicarea însăşi devine un mit modern. Dacă mediumul reprezintă mesajul, adică informaţia, ştirea controlată, ce altceva poate reprezenta industria cinematografică, de pildă, atunci cînd este privită din unghiul acestui tip de comunicare !? Dacă industria cinematografică nu ar împiedica mesajul artei filmice, atunci de unde reacţia tot mai presantă, concretizată prin videocasete, săli specializate, săli „paralele" etc., faţă de un instrument de comunicare în masă care parcă şi-a uitat chemarea sa iniţială, aceea de a crea un flux planetar de conştiinţă şi nu de uniformizare, de îndobitocire în masă !? Mass-media priveşte oameni: ca

[16] Giulio Carlo Argan, *Proliferarea societăţii de consum înseamnă sfţrşitul artei,* în voi. *Arta viitorului,* Ed. Meridiane,, Bucureşti, 1979, p. 252.

pe un conglomerat, de aceea mesajele ei unidimensiona- lizează omul. Diferenţa dintre omul întreg al naturii şi cel unidimensional „modelat“ de societatea tehnologică, e ca între o participare la un spectacol panatenian şi deprinderea conducerii unui automobil, cînd omul simte la început o luptă între conştiinţa sa şi mecanizarea gesturilor, apoi o victorie a acesteia faţă de orice participare conştientă, cînd el devine un automatism, un fel de robot, o fiinţă ciudată om-maşină, o „nouă specie de monstru complex" , cum scrie Toynbee [17], sau cum o vedem în filmul lui Chaplin *Timpuri noi* (1935), în filmele lui Tati *Unchiul meu* (1958), *Play Time* (1967), *Trafic* (1970) sau în filmul lui Woody Allen *Sleeper (1974)*.

Dar dacă astfel de filme reflectă demitizator realitatea şi parodiază acest om unidimensional, dimpotrivă, filmul comercial, prin structura şi mesajul său, ambele schematice, uniformizatoare, trăieşte tocmai datorită mitizării acestui tip de „om nou“, pe care patronul, măria sa publicul — aşa cum o dovedesc sondajele de opinie [1]—, îl idolatrizează, se recunoaşte în el. Numai că reacţia faţă de mass-media şi de *arta-coajă* este o reacţie a publicului la condiţia sa de public, de masă, de conglomerat. Tot mai mult „publicul" se divide în „publicări îşi revendică gusturile individuale şi de grup- restrîns, începe să oblige producţia la a rupe cu şabloanele, la a crea o artă foarte diversificată. Desigur, abia ne aflăm la începutul acestei mişcări de reechilibrare a raportului subiect-obiect. Să fie oare în fond aici vorba de o revenire la problema clasică, mult iubită de societatea burgheză, a împărţirii publicului în elită şi vulg ? Firește că nu. Noua reacţie acoperă o realitate mult mai profundă. Situaţia este exact inversă : este o reacţie faţă de bombardarea informaţională, faţă de falsa emancipare şi democratizare a artei la care s-a ajuns prin înţelegerea greşită a funcţiei esteticului, o reacţie faţă de arta-coajă, de fimele-perechi de cizme. Spectatorul a început să simtă că e înşelat de nişte instrumente de comunicare fantastice, ultra perfecţionate, care-i depăşesc puterea de cuprindere. El simte că divertismentul care i se vinde ca la tarabă e plătit cu mistificarea ade

[17] Cf. .Arnold Toynbee, *Oraşele în mişcare,* Ed. Politică,. Bucureşti, 1979, p. 21.

vărului, a istoriei, de aceea, periclitât în natura sa de om întreg şi om integrat, revendică o nouă nevoie de adevăr, o 'autentică artă-miez, pe măsura noii răspântii' a omenirii.

In acest sens se poate spune că întotdeauna marea artă s-a adresat omului, ca fiinţă umană întreagă, capabilă de integrare, şi nu elitelor sau publicului în general. Operele Antichităţii, ale Renaşterii, ale revoluţiilor artistice au avut o accesibilitate necesară, nu elitară şi nici vulgară, au fost adică pe „înţelesul tuturor cum se spune de obicei cînd se priveşte publicul ca o mul-ţime, ca un conglomerat de mase. întotdeauna, de fapt, au existat publieuri şi nu doar publicul, şi numai abuzul comunicării tehnologice a putut să profite de confuzia dintre adevăratul progres, adevărata civilizaţie şi formele reflectării lor în conştiinţă. Nu-i vorba, aşadar, cînd ne referim la publieuri şi nu la public, la săli specializate (cum funcţionează şi în Bucureşti cîteva de curînd) şi nu la „stadioane", la filme â la carte şi nu â la mass-media, de elitarism, nu-i vorba de a împărţi oamenii în elite şi gloată, în iniţiaţi şi ignoranţi, ci e vorba pur şi simplu de a respecta condiţia omului ca fiinţă întreagă, totală, dacă vrem să-i respectăm cu adevărat aspiraţiile lui cele mai cutezătoare, idealurile umane cele mai vii, puritatea sa, dacă vrem să-i pretindem de a se ridifca la idee, la artă.

Cinematograful ca artă este chemat deci să demiti- 7.eze „civilizaţia şi miturile ei". **Industria** cinematografică este chemată să slujească arta filmului şi nu invers, funcţia producătorului trebuind să fie nu aceea de capitalist, ci de persoană care, cum spunea Chiarim, ..stabileşte mijloacele şi capitalurile necesare unui artist pentru a-şi crea opera" [iS]. Adevăratul producător este deci acela care — prin sectori.il financiar — îl ajută pe artist, pe regizor si colaboratorii lui, în creaţia lor. în realitate însă lucrurile sînt mult mai complicate, fie că în joc intră însuşi profitul (uriaş), fie că — referindu-ne la producţia socialistă — se realizează o colaborare între industrie şi artă. **Şi** totul pleacă, cum spuneam, de la o

[18] Vezi Aristarco, *op. cit.*, p. 329.

idee greşită despre comunicare, despre considerarea spectatorilor ca masă, iar a medium-ului ca mesaj. Dacă spectatorii înşişi sînt cei care vor trebui să se „emancipeze " din nou, să-şi recîştige dreptul de individualitate, criticul şi sociologul au datoria să-i facă să înţeleagă ce se ascunde în spatele mitologiei moderne, al noilor tehnologii, să arate, bunăoară, că în expresia *the medium is the message* (mediumul este mesajul), care dă titlul unei lucrări a lui McLuhan, sînt defavorizate şi denaturate atît conceptul *medium* cît şi conceptul *mesaj*. Mai ales cînd vorbim de cinematograf, care are o dublă natură, industrială şi artistică. Această formulare neglijează din componenta cinematografului însăşi esenţa sa : arta filmului. Expresia priveşte doar aspectul industrial. Din acest punct de vedere se poate spune, chiar cu îndreptăţire, că mijlocul însuşi de comunicare înseamnă mesaj, că structura lui reprezintă acel tip de *„monalog"* modern, de informaţie, de ştire, care se adresează masei. Mai exact, se poate spune că structurile filmului comercial, căci în fond asta înseamnă industrie cinematografică, producţia unor filme de serie, sînt adaptate la o sumă fixă de canoane şi scheme tip care conduc spre comunicarea, cum arătam, a unor mesaje tot atît de schematice şi fixe. în acest caz, am putea observa, ne aflăm in zona *structurilor închise* şi a *mesajelor închise*. Westernul, cum am văzut, dar şi toată producţia hollywoo- diană, chiar şi în anii ei de declin, anii ’50 şi ’60, nu s-au abătut de la rigorile codului Hays, aşa-zisul ,,Cod al Pudorii", prin care se canonizau anumite structuri şi anumite mesaje „pudice[11], cu scopul de a mitiza modul şi nivelul de viaţă american, de a face astfel din cinematograf o cale fixă şi un instrument modern de comunicare propagandistică, glorificatoare a acestei vieţi, cît şi a principalelor produse ale Statelor Unite, conform lozincii lui Hays : „Marfa urmează filmul. Pretutindeni unde pătrunde filmul american se vor vinde produse americane mai multe“ [19].

Reacţia şcolii new-york-eze, de pildă, faţă de această optică asupra cinematografului —■ devenit un fel de comis-voiajor, în acest fel denaturat fiind folosite şi cele-

[19] Cf. Georges Sad oul, *Istoria cinematografului mondial,* Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 222.

ial te mijloace de comunicare în masă, fapt ce contribuie din plin la menţinerea miturilor şi imaginilor false despre civilizaţia actuală — nu a reuşit însă să zdruncine prea tare acest sistem, ba chiar a dus la „rafinarea" lui, căci filmele anti-sistem sînt astăzi încorporate în sistem, finanţate de el, ca un nou tip de canon, ca o nouă etapă de consum ! Multe din filmele de excepţie ale acestei şcoli, orientată spre filmul de autor, reacţionînd astfel la constrîngerile financiare ale cinematografului comercial, deşi au devenit modele de imitare pentru producţia de serie, totuşi prin efortul de demitizare a societăţii americane, prin foamea lor de autentic, de real. de document, printr-o modalitate foarte firească de spectacol, fo- losindu-se de actori neprofesionişti şi recurgînd la improvizaţie, la cine-verite, au reuşit să creeze un climat de creaţie aproape unic, un front de atitudine exploziv, în tradiţia „exploziei sovietice", de exemplu. Apoi pe linia realizărilor unor Clarke, Cassavetes, Rogosin sau Lea- cock s-a înscris cu operele ei majore (precum *Conversaţia* (1974), *Alice nu mai locuieşte aici* (1973), *Taxi Driver* (1976), *American Graffiti* (1973), *Sperietoarea* (1973) etc.) şi noua generaţie de cineaşti în frunte cu Coppola, Scorsese, Lukas, Schatzberg, Milius, Spielberg şi mulţi alţii.

Toate şcolile cinematografice, aproape fără excepţie, cunosc însă asemenea exemple, cinematograful, de la origini pînă în prezent, se poate spune, fiind o istorie a luptei dintre arta filmului şi industria cinematografică, cu un cîştig de cauză net favorabil, din păcate, producţiei de serie, filmului comercial, acelor formule-şablon care fac ca succesul să fie asigurat, în acest din urmă caz arta este pe ultimul plan. ceea ce contează sînt schemele verificate şi elementele cu priză la public, tot ce ţine în special de modă, fie că speculează o temă gravă, ca „boala secolului", schema-prototip a melo-ului modern fiind *Love Story* (Arthur Hiller. 1970), fie că se uzează pînă la exces de vedetele momentului sau fie că eroii principali, ca în cazul filmului de *science-fiction,* atît de frecventat de tineret şi copii, devin specialiştii în efecte speciale, *technologicalmen-ii* capabili să inventeze cele mai fantastice trucaje vizuale şi sonore. Criteriul *box-office-ului,* care determină producţia, e o garanţie a faptului că „succesul poate fi planificai", că poate fi controlat.

Din acest punct de vedere cinematograful reflectă poate cel mai bine situaţia comunicării moderne, natura ei, calea inversă pe care o urmează procesul de creaţie, care este de fapt o fabrică'de vise, de iluzii, de mituri. Producţia se adaptează gusturilor uniformizatoare pe care, paradoxal, ea însăşi le inspiră şi le controlează. Teoria succesului, cum am văzut, e foarte simplă : cînd un film aduce încasări mari, automat *structura* lui devine model pentru o serie industrială de alte produse „artistice" asemănătoare, imitatoare. într-o astfel de industrie, arta respiră cu greu şi unicatele ei sînt rare.

Arta filmului este poa+e duşmanul cel mai important al industriei cinematografice. Ea debusolează producţia — care merge la „sigur" — şi modifică raporturile dintre cele trei aspecte ale triadei producţie-operă-difuzaire. De aceea *producătorii* fac totul ca excepţia să confirme regula, încercînd să asimileze imediat producţiei de serie noile convenţii nonconformiste a'le operei de excepţie, noul mecanism structural şi ideatic, să facă din acestea capul de serie al unor noi producţii de succes. Dar adevăratele valori, care trăiesc prin structuri neşablonarde şi mesaje deschise, nu pot fi egalate prin copiere, ci doar degradate, aduse la un nou numitor comun, „multiplicate" în nenumărate produse schematice, închise. Copierea structurii unui unicat estetic nu poate duce decît la false structuri, la proliferarea genurilor comerciale. Prin comercializare, prin industrializare, funcţia modelului inspirator se modifică fundamental, ceea ce se imită este forma, coaja, cea care asigură succesul. *Structurile şi mesajele deschise ale valorii devin deci structurile şi mesajele închise ale nonvalorii.* Structurile comerciale închise nu pot comunica decît mesaje previzibile, căci înseşi semnificaţiile sînt conţinute în mod explicit în schemele acestor genuri.

Happy-end-ul, de pildă, ţine locul mesajului-şablon al majorităţii covîrşitoare a filmelor comerciale, care sînt construite după un număr limitat de reguli, după cîteva scheme fixe, după modelul basmului în general sau al mitului modern universal, din care lipseşte deci profunzimea caracteristică spiritualităţii unui popor sau altul, specificul naţional unic. inconfundabil. Filmele comerciale a căror structură formală este inspirată din structura mitului modern al maşinii, al banului, al vedetei, al

libido-ului, al mass-mediei, al westernului, al S.F.-ului etc. nu poartă pecetea unui specific naţional inconfundabil, au trăsături comune, generale, deznaţionalizante, proprii mesajelor masificatoare, egalizatoare pe care le generează, pe cînd sistemul de relaţii al structurilor semnificative şi comunicative ale unor filme precum *Ale- xandr Nevski* (Serghei Eisentein, 1938), *Elecira* (Michael Cacoyannis, 1962), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Umbrele strămoşilor uitaţi* (Serghei Paradjanov, 1985), *Padre padrone* (Paolo şi Vittorio Taviani, 1977), *Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1956), *Lumina palidă a durerii* (Iulian Mihu, 1980) şi altele poartă încărcătura de idei şi semnificaţii a modelelor originale, a particularităţilor de viaţă şi comportament specifice mitologiilor naţionale care i-au inspirat pe cineaştii respectivi.

După părerea noastră, structura este măsura valorii unui film, a unei opere de artă în general. Arta autentică cuprinde în sine dialectica subtilă dintre închiderea şi deschiderea structurii, fapt prin care — dacă acest raport se află în echilibru — se augmentează gradul de semnificare, de comunicare al operei, evident, cu o participare sporită a spectatorului, a iniţiatului, căci mesajul acestui tip de structurare artistică este implicit, este consubstanţial mecanismului creator. Filmele lui Bunue], Fellmi. Bergman, Schlesinger, Wajda etc. sînt profund educative tocmai pentru că structurarea lor se face în acest spirit şi pentru că seva lor vitală se trage din matricea naţională, din habitus-ul sui-generis pe care îl dă particularul. Originalitatea configurării artistice este garanţia unei comunicări originale, a unei *structurări morale autentice a omului*, aceasta fiind însuşi scopul major al artei dintotdeauna. Filmele popular-naţionale, ca şi veritabilele filme de actualitate, a căror structură deschisă sau, mai exact, originală, inconf un dabilă, vehiculează tocmai mesaje implicite, au darul de a-l forma pe spectator, au capacitatea de a-l „distanţa" prin convenţii subtile, de a-l implica şi totodată de a-i satisface gusturile pe un plan estetic superior, în fine, îl ajută să cunoască lumea în care trăieşte, sensibilizîndu-Q, dîndu-i fiorul semnificaţiilor lor majore, făcîndu-1 poate să găsească răspunsurile practice la întrebările tulburătoare adresate de cineaşti omenirii, răspîntiilor ei mascate de paravanul miturilor civilizaţiei.

IOANA MĂRGINEANU

RELAjîA DINTRE *ACîOR* ŞI MÂSS-iMEDiA

„Născuţi pentru a vedea,
chemaţi pentru a privi"

GOETHE, Faust

Dacă spectacolul teatral este într-adevăr „poezia spaţiului prin intermediul fiinţei umane", cum I-a definit un mare actor ca Jean-Louis Barrault, atunci cinematograful, televiziunea şi radioul ca mijloace de comunicare mass-media, cu toată importanţa lor de necontestat, nu pot aspira la această caracterizare. Deoarece transmit un mesaj mediat. Acel „fcic et nune" ■?' arte.; teatrale (trăsătură fundamentală Pe care au subliniat-o Goethe şi Schiller) şi care conferă unicitate actului teatral, efemer şi ireversibil, asigură un tip de receptare, comunicare şi integrare la care, de asemenea, mijloacele de comunicare mass-media nu pot aspira.

Fixate pe ecran sau. pe banda magnetică, imaginea şi vocea actorului nu sînt „veritabile", astfel după cum „play-back"-ui nu este decît o imitare, o atitudine pasivă în raport cu autenticitatea rostirii, a cîntului, o prăpastie între zona corporală şi vocală. Fiind mijloace care ..multiplică" creaţia, filmul, televiziunea nu pot oferi ca teatrul unicatul (naşterii şi vieţuirii actului artistic). E-ventualul contraargument al „unicatului*' pe care I-ar constitui creaţia cinematografică prin ea însăşi, fixarea pe peliculă a actului creator, nu ne convinge însă pe deplin. Pe de altă parte, filmul are avantajul de ,.a lăsa urme" pe care actul teatral-scenic „efemer" nu-l are sau îl poate doar „împrumuta" prin imprimarea pe peliculă sau pe bandă.

Acea „intimitate" specifică actului teatral, care devine uneori chiar o „complicitate", nu poate fi realizată în film, televiziune sau radio. Louis Jouvet arată „dorin-

ta omului de teatru de a-şi croi drum spre public, de a recîştiga prin toate mijloacele această intimitate de altădată. a cărei necesitate este una din legile artei dramatice"[1]. Iar dacă „miturile" cinematografului par a fi mai puternice decît cele ale teatrului („star-sistemul" cinematografic exercită o putere de atracţie mai mare), totuşi, comunicarea în şi prin teatru este mai intensă, vasele comun,icante“ funcţionează din plin.

Chiar dacă în secolul XX se vorbeşte de „puterea, imaginii", nu mai puţin importantă este puterea „logos"- ului, a mesajului transmis prin vorbire, „în direct“, adică prin comunicarea nemijlocită, prin dialogul pe care îl realizează spectacolul viu, în multitudinea speciilor şi subspeciilor spectacologice. Artele spectacolului din zilele noastre cunosc un evident proces de diversificare, dacă ne gîndim că acel „dialog al artelor" a contribuit la configurarea unui gen de spectacol pe care l-am putea numi „impur", apropiat aspiraţiei lui Richard Wagner către „Gesamtk.unstwerk“ (opera de artă integrală, totală, de ansamblu). Spectacolul teatral, de operă (modificat substanţial faţă de accepţia tradiţională), spectacolul de animaţie (sincretic, încorporînd formele clasice ale teatrului de păpuşi, marionete şi umbre şi cultivînd esentializarea şi nonfigurativul), opereta care se îmbină cu musical-ul, teatrul de music-hall. cabaret, revistă, estradă, spectacolul de circ (care a cunoscut un evident proces de „teatralizare") reclamă ceea ce se numeşte un ..actor total", capabil să răspundă tuturor solicitărilor, stă- pîn al propriului său instrument necontenit perfecţionat.

Fără îndoială, că aceste specii spectacologice sînt 'integrate de către mijloacele de comunicare mass-media, unele de timp îndelungat (comedia muzicală cinematografică, filmele muzicale „de mare spectacol" gen *Ziegfield Fol'ies* pînă la *Sweet Charity* sau *West Side Story* din zilele noastre).

Dar tipul de actor diferă în funcţie de genul spectacular pe care îl reprezintă. Tragedieni cum erau C. I Nottara sau Agatha Bârsescu, mari actori de comedie şi de revistă cum a fost Constantin Tănase au creat un dialog strîns, nemijlocit cu spectatorii din sală, care se simţeau implicaţi în spectacol. Arta lui Constantin Tăna-

[1] Louis Jouvet, *Reflexie ns du comedien*, Paris, 1933, p. 2(>.

se de a reliefa „poanta" depindea, în mare măsură, şi de coparticiparea publicului, care prin reacţiile spontane „răspundea* la semnificaţiile spiritului, stimula spiritul satiric al actorului. Ceea ce nu diminuează, desigur, valoarea autentică, arta unică a unui comic ca Charlie Cha- plin, care prin prezenţa sa, mijlocită de pînza ecranului, este în stare să sugereze magia unei prezenţe vii, adevărate. Dar aceasta este o excepţie, perenitatea şi modernitatea artei lui Charlot, ..contemporanul nostru", al tuturor generaţiilor secolului XX. constituie un fenomen artistic şi socio-psihologic. In schimb, cîte filme, curente şi „valuri" trecute nu ne lasă astăzi impresia desuetudinii, nu ne lasă numai reci, indiferenţi, dar stîrnesc uneori chiar ilaritate.

Caracterul preponderent vizual al unor mijloace de comunicare mass-media pune simţul văzului — ochiul — pe prim plan, în timp ce auzul devine subordonat. Aşa, de exemplu, urmărirea textului titrării la un film în care se vorbeşte o limbă străină, devine o operaţie mai mult sau mai puţin mecanică, însoţind privirea care urmăreşte succesiunea cadrelor filmului. Dialogul ocupă în film, cum este şi firesc, un loc inferior aceluia din spectacolul teatral. Ochiul care urmăreşte cu repeziciune textul titrării percepe, dar mai puţin pricepe semnificaţiile textului. Se urmăreşte în primul rînd desfăşurarea acţiunii, story-ul, caracterul conotativ al dialogului rămînînd pe un plan secundar. Operaţiune inversă în urmărirea dialogului din spectacolul teatral, unde vorbirea nu este ruptă de imagine, afiîndu-se într-un raport echilibrat, .,Prin văz, omul rămîne încă în preajma fenomenelor, prin auz, el se apropie de esenţa lor... Prin văz, mai mult obiectul se impune subiectului, prin auz, subiectul se impune mai mult obiectului[1"2]. Este adevărat că „auzul poate afla ceea ce ochii nu pot să vadă", teatrul trimiţînd prin vocea actorului, prin întregul său corp ca instrument viu şi complex al comunicării mesajului, nu numai un cuvînt, o înşiruire do cuvinte, ci un gînd, o idee, o atitudine pe care spectatorul este nevoit să o primească în fotoliul său din sala de spectacol în clipa cînd ideea îi este comunicată. Dar ea îi stăruie în minte şi după lăsarea cortinei, atunci cînd raportul tensionat actor-

[2] Henri Wald, *Ideea vine vorbind*. Bucureşti,]0!!3. p. 09.

spectator dispare, dar cînd reverberaţiile euvîntului, ecoul şi, mai ales, polisemia verbului poetic încorporat în metafora scenică îl „irită", uneori chiar îl „provoacă" pe spectator.

Faţă de receptarea dinamică a spectacolului teatral, nemijlocit, spectacolul cinematografic, TV şi, într-o oarecare măsură, cel radiofonic, sînt receptate mai curînd static. Vizionată în paralel cu alte activităţi „opera de artă nu mai impresionează în virtutea calităţii sale artistice, ci numai în manieră «kitsch»"[3]. Jocul actorului este influenţat seară de seară de „pulsul" şi „temperatura" sălii, de compoziţia şi dispoziţia publicului. Actorul poate avea o „seară bună" sau mai puţin bună, poate fi „în formă" sau nu. Ceea ce se întîmplă altfel în film. Prezenţa aparatelor de filmat sau a camerelor de luat vederi îl poate inhiba, îl lasă indiferent, în orice caz constituie prezenţe ale unor „corpuri străine", ca, de altfel, şi prezenţa acelor oameni mulţi din echipa de filmare (fără îndoială colaboratori, dar totodată un gen de „voyeuri"). Vraja unor momente de introspecţie, precum şi de dorită comuniune nu mai poate exista, atunci cînd „ochiul ciclopic" al aparatului de filmat şi ochii acelor „voyeuri" indiscreţi stau la pîndă.

La teatru, o scenă ca aceea în care, de pildă, Octa- vian Cotescu (în *Minetti)* păşeşte la rampă, „dialogînd" cu spectatorul, cîştlgînd parcă dimensiunii halucinante, rămîne o scenă da neuitat prin intensitatea comunicării. Multe replici din teatrul celiov.ian cu valoare de aforisme, ca şi î-cplici sau expresii din teatrul lui Cara.r>'iale, intrate în vocabularul satiric cotidian, au un puternic impact asupra spectatorului din sala teatrului. Exemple elocvente oferă şi spectacole cu piese contemporane de D. R. Popescu, Marin Sorescu, Romulus Guga, Paul Everac, cum sînt *Aceşti îngeri trişti, Matca, Evul mediu întîmplător, A cincea lebădă.* Sînt replici (sau, uneori, numai cuvinte) ale căror semnificaţii sînt descifrate prin actor şi de către actor.

Un spectacol cu piesa *Furtuna* de W. Shakespeare în regia lui Li viu Ciulei, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulan- dra", te atrage să-i vezi cel puţin de două ori, prin va

[3] Cf. Virginia Creţu, *'Educaţia elevilor prin şi pentru film,* Bucureşti, 1980, p. 47.

loarea sa de ansamblu, prin marca stilistică deosebită, prin originalitatea unor interpretări (de exemplu, Victor Rebengiuc în Caliban). Spectacolul cu piesa *Minetti* de Thomas Bernhard la Teatrul Mic te recheamă mai ales prin performanţa actoricească a lui Octavian Cotescu pe care urmărindu-1 în mai multe seri şi la anumite intervale de timp. descoperi noi sensuri, noi nuanţe, noi faţete ale parabolei despre actor. Şi, ca o „temă cu variaţiuni", destinul şi condiţia actorului ne sînt dezvăluite de către acelaşi mare actor în ciclul spectacologic *Tar- tuffe — Cabala bigoţilor,* precum şi în filmul *Saltinban- cii* (în regia Elisabetei Bostan, după romanul lui Cezar Petrescu *Fram, ursul polar),* destinat, parcă, acestor roluri de şi despre actor, care transcend pe o treaptă superioară de generalizare filosofică. De asemenea, un spectacol ca *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, în ipostaza sa de „musical", în regia Cătălinei Buzoianu la Teatrul Mic, atrage prin strălucirea echipei de actori, prin fantezie şi ritm, prin dimensiunea de „actor total[4] a unui actor ca Ştefan Iordache.

Trăirea estetică provocată de spectacolul teatral, „hic et nunc", este un tip de trăire estetică mai apropiată de acea stare specială de excitaţie, care nu-l lasă pe subiectul trăirii indiferent, aşa cum arată Roman Ingar- den. Cea de-a doua fază a trăirii estetice se produce, de asemenea, mai pregnant în cazul prezenţei, a participării nemijlocite, ducînd la o schimbare în orientarea de bază a subiectului trăirii, ajungînd la acea „relaţie emoţională intimă a subiectului trăirii cu concretitudinile reprezentate în obiectul estetic (în special, fiind vorba de teatru — n.n.) cu persoanele reprezentate dimpreună cu destinele lor"[4].

în funcţie de specificul spectacolului, respectiv de natura receptării (comunicare directă sau mediată) este configurat şi „răspunsul estetic", în consecinţă, judecata de valoare. însuşi momentul de confirmare, ca element esenţial al ultimei faze a trăirii estetice, apare în mod diferenţiat în cazul mijloacelor de comunicare mass-media. Şi probabil că actorul este factorul care „simte" in primul rînd acest fel de răspuns. Este vorba tocmai de prezenţa dialogului, mass-media înscriindu-se printre ca-

* Roman Ingarden, *Studii de estetică,* Bucureşti, 1078. p. 200.

nalele ,,reci“ iar teatrul fiind, iară îndoială, unul dintre cele mai „calde-', dacă nu chiar „fierbinţi” canale culturale.

Interesant de urmărit este, din acest punct de vedere, proccsul pe care îl suferă opera literară prin ecranizare sau adaptare pentru televiziune şi radio şi, implicit, metamorfozele personajului literar sau dramatic. Uneori acestea ajung de nerecunoscut, devin lineare, schematice, simpliste, adesea la limita „kitsch“-ului sau chiar depăşind această limită. Pus în faţa unui astfel de subprodus artistic actorul nu poate rămîne indiferent faţă de schematismul personajului, de diluarea substanţei umane, care ar duce şi la mijloace de expresie inferioare din arsenalul mijloacelor sale interpretative. Introspecţia cedează locul factologiei, analiza psihologică este subordonată „story“-ului. Există, desigur, cazuri cînd o bună adaptare pentru televiziune nu constituie şi un de- serviciu adus romanului, ca de pildă, *Forsyte Saga* după John Galsworthy, în care cîţiva dintre interpreţii principali, excelenţi actori, au dat viaţă binecunoscutelor personaje ale romancierului, conturîndu-le individualitatea prin trăsăturii precise, portretizîndu-le uneori cu ironie subţire, alteori cu căldură. Acclaşi lucru, despic cele două interpretări ale protagoniştilor din *Rebecca* de Daphne du Maurier, care salvează astfel romanul do pericolul „kitsch"-ului. De asemenea, adaptări TV după romane de Mateiu Caragiale sau Duiliu Zamfirescu, in •care mai ales atmosfera de epocă este sugerată cu un autentic simţ al stilului de către actori.

Scepticismul estetic, clecurgind clin relativismul estetic, poate deveni în astfel de cazuri o armă de apărare împotriva poluării estetice. Apare aici, pe o altă coordonată, fenomenul pe care îl sesizează Roman Ingarden, şi anume că unele obiecte estetice ne pot apărea uneori drept frumoase, alteori drept urîte. De data aceasta, obiectul nu a rămas acelaşi, variind doar aprecierea, oi obiectul însuşi iS-a schimbat. Nu este vorba de modul în care cititorul unei cărţi sau spectatorul „văd"' un anumit personaj, ci de modul în care I-a văzut autorul operei literare şi modul în care el apare în adaptare. Aceste ,,nivele" ale lecturii şi ale interpretării, cărora le acordăm un statut de autonomie, similar actului lecturii în concepţia lui Roiand Barthes, au un caracter diferenţiat

în spectacolul teatral, în film, televiziune sau radio. Din. punct de vedere al modalităţilor de abordare a realităţii, al conţinutului ideatic, al mijloacelor de expresie, al limbajului specific, al reperelor stilistice. Ceea ce duce la un raport diferit între obiectul supus evaluării şi sensul evaluării sau răspunsul la valoare.

Cel mai complet şi concludent răspuns este, fără îndoială, acela din sala de spectacol, indiferent de genul sau specia spectaculară. Actorul de teatru, cîntăreţul de operă sau operetă, de musical sau music-hall, ca şi acrobatul din cupola circului, primesc răspunsuri direct, imediat, „cald" pînă la „fierbinte" (sau rece, indiferent în cazul unui eşec). Este un răspuns-judecată, nu rareori, un răspuns-verdict. Este un stimulent, chiar şi atunci cînd biciuieşte sau răneşte vanitatea creatorului.

Actorul de film, de televiziune sau acela care a înregistrat o piesă radiofonică simt răspunsul mai tîrziu sau, uneori nu-l mai primesc. El este mijlocit prin critica orală sau scrisă, prin aprecieri şi comentarii împărţite între obiectivitate şi subiectivism. Felul aplauzelor., de la cele poli ticos-convenţionale pînă la cele îndelungi, entuziaste, constituie prin ele însele un răspuns grăitor, pe care filmul, televiziunea şi radio-ul nu îl pot oferi.

Desigur că răspîndirea foarte largă a mijloacelor de comunicare mass-media asigură, uneori, mai mult din punct de vedere cantitativ decît calitativ, o audienţă sporită. Astfel, printre avantajele teatrului radiofonic se numără. pe lîngă posibilitatea alcătuirii unor distribuţii „ideale'[1] şi a unui număr mare de emisiuni teatrale, posibilitatea de a fi audiate de un foarte mare număr de ascultători. Dar ascultătorul nu este ceea ce este spectatorul. El aude, dar nu vede, nu „respiră" aerul teatrului din sala de spectacol. Este, într-un fel, un „outsider". în sensul în care percepe, receptează şi asimilează teatrul radiofonic, fără a putea decodifica numeroasele semne pe care le cuprinde spectacolul teatral.

Teatrul radiofonic fiind un teatru al sugestiei, al esenţelor, este totodată o formă de teatru unilateralizat, cu o predominantă : vocea actorului care a’osteşte şi transmite mesajul poetului dramatic. Cuvîntul ca mijloc de comunicare fundamental înlocuieşte aici virtuţile imaginii, ale vizualului. Dar logosul, vorbirea şi, îndeosebi, poezia dramatică au capacitatea de a se constitui într-un

univers, într-un microcosmos. Vocile actorilor, „decorul sonor“ al zgomotelor şi al muzicii pot configura acest univers, dacă forţa de sugestie a vorbirii este destul de puternică. Banalitatea, platitudinea apar, poate, mai pregnante în teatrul radiofonic, care nu. posedă întreg arsenalul mijloacelor de expresie ale teatrului dramatic. Naturaleţea, firescul unui dialog, al unei convorbiri sau conversaţii trebuie să fie impregnate de teatralitate, să nu alunece în firescul cotidian. Este o „lege“ pe care înaintea lui Aristotel au intuit-o preplatonicii De aici pînă la afectare, artificiu, emfază sau patos nu mai este decît un pas.

Asemănătoare este problematica rostirii în film sau la televiziune. în plus. nu rareori, calitatea sonorului împiedică receptarea cuvîntului rostit. Şi atunci dicţia îngrijită, „rostirea frumoasă“ apropiată de acea „ars di- cendi“ cum au numit romanii retorica, devine un aspect de prim ordin. Din păcate, unii actori şi, mai ales, tinerii actori, au o idee preconceptă, eronată în ceea ce priveşte rostirea „firească" în film sau la televiziune. Rezultatul poate fi deplorabil : o vorbire neglijentă care determină şi un „limbaj corporal" inexpresiv, o comunicare exterioară, atît cu partenerul, cît şi cu spectatorul.

Cuvîntul care ocupă un loc mai redus în scenariul cinematografic are drept elemente complementare anumite mijloace de expresie specifice filmului, printre care prim-planul, stop-cadrul, ralentiul, supraimpresionaroa şi, în general, montajul. Chipul actorului care ocupă un prim plan poate deveni astfel mai „grăitor“ decît prin icuvînt, iar ritmul în care se succed secvenţele devine limbaj. Un film nu cîştigă în valoare prin numărul mare de cuvinte rostite, ci prin valoarea artistică, piin expresivitatea, prin capacitatea de sugestie a diferitelor moduri de limbaj : verbal, nonverbal, prin metaforă,
prin simbol.

într-un medalion consacrat la televiziune regretatului actor Emanoil Petruţ, s-au prezentat scene din filmele sale, în care principalul mod de limbaj erau ochii. Un limbaj mai încărcat de semnificaţii decît cel verbal. Deşi, Emanoil Petruţ avea o voce deosebită, cu un timbru cald, de la şoaptă la strigătul care înflăcăra masele (în *Tudor* de pildă). Filmul are posibilitatea de a potenţa acest limbaj al ochilor, care în teatru se topeşte în dinamica şi

continuitatea comunicării vii. Expresivitatea actorului potenţată i'n film prdn gros-plan apare amplificată faţă de spectacolul teatral, izolînd la un moment dat chipul actorului în contextul filmului. Cît de sugestiv arăta Leon Moussinac că „tragedia unui singur surîs amar poate să depăşească în emoţie gestul a mii de figuranţi'[1]

Un raport fundamental, diferit în teatru şi în cazul mijloacelor de comunicare mass-media, este acela dintre ritm, spaţiu şi timp. înăuntrul acestui raport, creaţia actorului suferă anumite mutaţii, cu consecinţe directe în procesul receptării şi comunicării.

Problema tâmpului în arta secolului XX i-a preocupat pe mulţi esteticieni, filozofi, psihologi şi sociologi şi credem că artele spectacolului contemporan oferă un vast cîmp de cercetare, încă insuficient sondat. Într-un studiu amplu dedicat acestei problematici, Viaceslav V. Ivanov face referiri la nonconcordanţa succesiunii cronologice reale a subiectului şi structurarea operei într-o anumită ordine a părţilor componente. Aceasta, în cazul unor opere reprezentative, în care fluxul conştiinţei şi „memoria afeetivă“ cuprind evenimentele aflate într-un raport de discontinuitate, ca în romanele lui Marcel Proust, William Faulkner, în piesele lui Eugene O'Neill, Arthur Miller, în filmele lui Alain Resnais sau Ingmar Bergman, Un animator al fenomenului teatral modern ca Vse- volod Meyerhold a definit pentru prima oară cinematograful ca o artă prin excelenţă temporală. In film „avem de-a face cu elemente ale mişcării, cu îmbinării de planuri şi cu dimensiuni temporale (...). Trebuie să reţinem că (filmul este un fenomen care se desfăşoară în timp şi spaţiu, iar dezvoltarea capacităţii de a percepe timpul pe ecran este menirea actorilor viitorului" [1. Evoluţia cinematografului a demonstrat însă că montajul este factorul fundamental care acţionează asupra materiei filmului, iar diversele tehnici de montai (lung, scurt, vertical etc.) determină modul de percepere a timpului. Se creează astfel o relaţie specială între imobilitatea imaginii şi dinamica sa, de exemplu, prin stop-cadru. Cinematograful devine astfel arta care poate folosi cele mai multe mij

[5] Apuci : Virginia Creţu, *op. cit.*, p. 93.

[B] Vsevolod Meyerhold, Portret Doriana Greya. Apud : Vea- ceslav V. Ivanov, *Ritmul, spaţiul şi timpul în literatură şi artă*, în volumul *Poetică, estetică, sociologie,* Bucureşti, 1979, p. 171.

loace — artistice şi tehnice — în vederea diversificării raporturilor dintre coordonatele spaţio-temporale, dintre timpul prezent, trecut (flash-back) şi viitor, dintre timpul real şi imaginar, obiectiv şi subiectiv.

Dar şi teatrul contemporan foloseşte tot mai multe structuri „deschise[1-, atectonice, similare montajului. De altfel, încă Bertolt Brecht apropia structura teatrului epic de tehnica montajului, în observaţiile pe marginea operei *Ascensiunea şi decăderea oraşului Mcthagonny* în care stabileşte deosebirile dintre forma dramatică şi forma epică a teatrului.

„Actorul viitorului[11] la care se gindea Meyerhold este actorul care joacă astăzi în piese parabolice, în piese istorice în care timpul trecut, istoria nu constituie un timp revolut, nici o epocă „reconstituită", pur şi simplu, muzeistic. In acest sens, ni se par grăitoare piese ca *Moartea, lui Danton* de Georg Buchner, *Danton* de Camil Petrescu (pe care autorul o socoteşte a fi o „reconstituire dramatică"), *Capul* de Mihnea Gheorghiu, *Vlad Ţepeş în ianuarie* de Mircea Bradu, *Răceala* de Marin Sorescu, *Petru Rareş* de Horia Lovinescu sau *Marat/Sade* şi *Holderlin* de Peter Weiss.

în afara folosirii „flash-back"-ului în structura unor piese de teatru (*Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller a devenit un exemplu clasic pentru dramaturgia contemporană), teatrul TV şi teatrul radiofonic folosesc frecvent acest mijloc, ba uneori abuzează chiar de acesta, idovedind o carenţă, o ruptură în unitatea stilistică a adaptării sau scenariului. Astfel, se recurge uneori la introducerea unui personaj „neutru[11] sau avînd funcţia de „raisonneur[11], fie a unui povestitor care poate fi purtătorul de cuvînt al autorului oii unul dintre personaje. Introducerea epicului în materia dramaticului poato deveni uneori supărătoare, desigur nu atunci cînd constituie mai mult decît un reper stilistic, o concepţie asupra teatrului, o modalitate proprie a creatorului, ca în cazul structurii teatrului epic brec^tian, pe filiaţia teatrului asiatic, îndeosebi a teatrului No şi a teatrului chinez.

Resursele şi disponibilităţile creatoare ale actorului se manifestă în mod diferit în spectacolul teatral şi în cadrul mijloacelor de comunicare mass-media. Faptul că realizarea plenară a individualităţii sale creatoare are loc pe scena teatrului, aşa cum au arătat mulţi cercetători,

ni se pare atît de evident, încît ar fi inutil să-i subliniem, însuşi sensul noţiunii de actor-interpret şi tranziţia spre sfera superioară a noţiunii de actor-creator ni se par edificatoare. Ipotezele privind creativitatea actorului, ca şi încercările stabilirii unor tipologii ca, de pildă, actorul nativ şi actorul constructiv [7], suferă anumite mutaţii, în funcţie de genul spectacolului şi de modul de comunicare cu publicul.

„Actorul nativ“ la care intuiţia joacă un rol important, care dispune de talent, dar care nu îşi elaborează in mod conştient rolul (şi care nu este, neapărat, ceea ce s-a numit actorul „de trăire“) se adaptează condiţiilor specifice filmului, televiziunii şi radio-ului, tinzînd însă în mai mare măsură să alunece spre unele concesii privind satisfacerea unui anumit gust al publicului. El este, totodată, tipul de actor mai labil (aici apare decisiv reperul flexibilităţii), riscînd să devină mai uşor victima unor „accidente” neprevăzute (aşa cum arăta încă Diderot în *Paradoxul* său).

în schimb, tipul de „actor constructiv" (pentru care pledează Diderot şi Lessing încă din secolul al XVIII-lea) este actorul lucid, stăpîn al judecăţii şi afectelor sale, ■cunoscător al subtilului şi complicatului mecanism al creaţiei sale. El nu va cădea uşor în capcanele pe care emoţia (acel sistem simpatic-vegetativ — „diafragma" despre care vorbeşte Diderot) nu le pot controla. El nu riscă „avînturi" sau „căderi" spectaculoase. El se apropie de •acel tip de creator „armonios înzestrat" despre care vorbea Aristotel în *Poetica,* decsebindu-1 de tipul de creator exaltat, pe filiaţia platonică.

Reperele esenţiale ale comportamentului creativ al actorului (fluiditate, flexibilitate, originalitate, tenacitate, capacitate de sinteză şi redefinire [8]) funcţionează, desigur, în cazul tuturor genurilor de spectacol (cu o comunicare nemijlocită sau mediată). Dar ele se vor găsi la un mod de intensitate şi în raporturi diferite. Blocajele creativităţii pot apărea mai uşor în condiţiile unor factori tehnici determinanţi despre care am pomenit („ochiul" aparatului de filmat, flash-urile şi luminile orbitoare ale reflectoarelor, atmosfera — aproape —■ claustrată din studiou

[7] Victor Ernest Maşek, *Literatură şi existenţa dramatică,* Bucureşti, 1983, p. 129.

[8] *Idem,* p. 127.

rile de înregistrare). Ele creează o stare „artificială" pe care mai ales întreruperile ca şi postsincroanele le accentuează. Procesul de ..trăire", de continuitate şi devenire psihologică în direcţia unei gradaţii ascendente, pe scenă, oferă, pe de altă parte, premisele unei creaţii organice, armonioase, fără rupturi şi zguduiri, ferită de prezenţa unor mase de oameni sau a unor zgomote pe care caracterul mai pregnant colectiv şi tehnic al creaţiei cinematografice le reclamă. Creşte astfel puterea de concentrare (în sine însuşi şi în relaţia cu partenerul). Aceasta nu înseamnă, desigur, negarea unor mari, autentice creaţii în ifilm, la televiziune sau la radio, a unor scene de film antologice (şi exemplele sînt numeroase, de la filmul mut cu Charlie Chapiin, Buster Keaton sau Greta Garbo pînă la capodoperele contemporane cu Laurence Olivier, Inno- kenti Smoktunovski, Daniel Olbrizski, George Calboreanu, Emil Botta sau Leopoldina Bălănuţă).

Capacitatea de redefinire şi originalitatea actorului „constructiv" asigură diversitatea paletei interpretative şi conturarea unei galerii tipologice ample. „Şansa de a fi nou şi imprevizibil cu fiece nouă realizare a unui rol este astfel considerabil mai mare decît a actorului «nativ», după cum va fi mai redus şi pericolul de a se repeta şi manieriza" Şi tenacitatea ca „forţă motrice" a creativităţii se dovedeşte a fi mai mare la acest tip de actori. Este un amalgam de perseverenţă, autoexigenţă pînă Ia setea de absolut şi permanentă autodepăşire ce caracterizează creaţiile actorilor din această „familie". Mărturiile unor actori ca Ion Manolescu, Lucia Sturdza-Bu- landra, Jules Cazaban sau Louis Jouvet, Jean Louis Barrault, Nikolai Cerkasov, Helene Weigel, Ernst Busch o dovedesc din plin.

în schimb, comoditatea, plafonarea, şabloanele şi clişeele unor actori „nativi" duc la rutină, autopastişare, manierism. Din păcate, televiziunea poate contribui la apariţia şi menţinerea acestor racile. Este un proces psihosociologic ce poate genera „kitsch"-ul şi poate ajunge pînă. la deprofesionalizare şi diletantism. Succesul aşa zis „de public" şi popularitatea pe care le întreţin filmul şi televiziunea nu se pot identifica cu valoarea artistică reală. Actorul adevărat, care are conştiinţa artei şi misiunii sale

[9] *Idem*, p. 131.

se apropie de noţiunea de „comedian", aşa cum o înţelege Louis Jouvet sau sociologul Jean Duvignaud. Acesta este de părere că noţiunea de actor se referă la statutul pe care societatea îl recunoaşte omului capabil să încarneze personaje imaginare, pe cînd comedian se referă la conştiinţa artistică, la sarcina artistului în faţa publicului. Louis Jouvet adînceşte raportul, precizînd că, pe cînd comedianul poate interpreta orice rol, actorul se substituie personajului, iar comedianul îl asimilează, îl pătrunde şi se insinuează în personaj.

Dacă „star-sistemul" cultivat de film duce uneori la mitul personajului („superman", „eover-girl", „sex-bom- be" etc.), în teatru există un raport echilibrat între personaj şi actor : Alexander Moissi, Grigore Manolescu, Mihaii Popescu, George Vraca, ca interpreţi exponenţiali pentru Hamlet, C. I. Nottara, (Oedip), George Calboreanu (Ştefan cel Mare), Emil Botta (Othello, Ion Nebunul), Aura Buzescu (Claire Zachanassian), George Constantin (Regele Lear, Prospero), Leopoldina Bălănuţă (Antigona) şi exemplele pot continua. Actorul „constructiv" se adaptează condiţiilor specifice filmului, realizînd şi aici creaţii de reală valoare. Emil Botta, George Constantin, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuţă, George Calboreanu se dovedesc aceiaşi autentici tragedieni în piesa sau în filmul istoric, pe scenă sau pe ecran, ca şi în dramaturgia sau filmul de actualitate.

Antrenamentele psiho-fazice complexe ale actorului de teatru, experimentele „de laborator" (de la „Biomecanica" lui Vsevolod Meyerhold pînă la „teatrul sărac'[1] al lui Jerzy Grotowski) au fost asimilate şi în formarea multilaterală a actorului de film, „Actor's Studio" constituind unul dintre exemplele confluenţei metodologiei şcolii de teatru şi de film.

Acel atît de mult discutat (şi disputat) „actor total" (al cărud „părinte" este actorul Commediei delTarte pe filiaţia inimilor antici şi a histrionilor medievali) este tocmai actorul „nativ" + „constructiv" în stare să răspundă tuturor solicitărilor şi exigenţelor teatrului, filmului, televiziunii, radioului, teatrului muzical şi circului (de ce nu ? !). El nu este aservit condiţionărilor specifice „de moment[11], rămînînd el însuşi. Numai acest tip de -actor poate fi socotit un adevărat creator. Numai el este ,,unic“ irepetabil. Numai el poate comunica semnificaţia

(sau semnificaţiile) mesajului transmis de poetul dramatic şi, în ultimă instanţă, propriul său mesaj de creator.

Dacă ar fi să amplificăm aria accepţiunilor date „interpretării", aşa cum. o preconizează unii esteticieni şi i-am aplica sensurile şi în domeniul artei actorului, am descoperi că definiţia dată interpretării este valabilă şi în cazul acesta. Acestea ni se par principiile care s-ar putea aplica perfect în cazul actorului-interpret (= creator) : „principiul datorită căruia orice fel uman de a acţiona este mereu, şi în acelaşi timp, receptivitate şi activitate, şi în al doilea rînd, principiul datorită căruia orice fel de a acţiona este mereu personal" [10].

în cazul actorului, accentul pe dublul caracter al interpretării („a ceva“ şi „a cuiva“) ni se pare deosebit de important. De asemenea, valabilitatea caracterului „deschis al interpretării (în cazul actorului), care niciodată nu impune ceva fix, rigidizat, fiind întotdeauna o propunere,, un apel, o trimitere care se oferă şi se dă deschiderii interpretantuiud... (care) o construieşte mereu liber, des- făşurînd şi dezvoltînd, adică interogînd, dezvăluind şi re- levînd ceea ce interpretează" [u].

Fiind o „execuţie publică" (termen sugestiv folosit de Luigi Pareyson, referindu-se la două accente deosebite ale lecturii : execuţia publică şi critica), arta actorului conţine oarecare dificultăţi prin lipsa tuturor indicaţiilor pe care le conţine şi le propune grafia muzicală instrumentistului. Indicaţiile ample, deosebit de generoase din dramaturgia lui Camil Petrescu constituie o excepţie. De asemenea, dublul caracter al judecăţii estetice — a operei şi a execuţiei — impune „executorului public" — actorul o capacitate de pătrundere şi de comunicare a semnificaţiilor operei dramatice tot dintr-un punct de vedere pe care l-am denumi binar : pentru spectatorul avizat şi pentru necunoscătorul operei, pentru marele public. Iată, dar, o disjuncţie care apare în cazul raportului dintre opera literară (proză dramatizată sau piesă de teatru) şi mass- media : pe scena teatrului piesa apare în forma iniţială, originară, iar în. film, la televiziune şi radio ea suferă un proces de adaptare devenind ecranizare, telepiesă sau scenariu radiofonic. Actorul este factorul care prin modul

[10] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria forma tivită (ii,* Bucureşti, 1984, p. 240.

[11] *Idem*, p. 244.

cum interpretează personajul îl îmbogăţeşte sau îl sărăceşte, îi relevă complexitatea psihologică sau îl schematizează. Desigur că mutaţiile pe plan dramaturgie şi viziunea regizorală constituie factori determinanţi. Aici apare clar caracterul tranzitiv al artei actorului ; parafra- zînd ceea ce arăta Tudor Vianu despre limbaj, acţiunea se reflectă asupra sa şi asupra receptorului.

La cel de-al Xl-lea Congres al Asociaţiei internaţionale a criticilor literari (A.I.C.L.) care a avut loc în Cehoslovacia în septembrie 1983, consacrat temeii „Lectura şi mass-media moderne s-a vorbit despre rolul hotărîtor al calităţii jocului actoricesc în răspîndirea teatrului prin intermediul televiziunii. Iată ce constata un vorbitor : „îmi revine în minte discuţia purtată cu tinerii dintr-un orăşel din estul Poloniei, departe de Varşovia... era o discuţie despre teatru, despre repertoriul acestuia, stilul de interpretare şi mijloacele de expresie ale actorilor din teati-jdle Varşoviei. Cu cîţiva ani în urmă, o asemenea, discuţie ar fi fost imposibilă, teatrul fiind pentru aceşti tineri practic inaccesibil" [12].

Alt vorbitor a arătat că televiziunea a contribuit şi la răspîndirea unor opere clasice care, contrar opiniei că ar fi străine normelor impuse de televiziune, s-au dovedit adaptabile şi chiar uşor de transpus în mai multe episoade, sub formă de serial. Dar pe de altă parte, s-a subliniat de către mai mulţi vorbitori pericolul marii tentaţii de a-l abandona pe scriitor, muli.umindu-te cu adaptarea. Se conturează două posibilităţi, fie î'ezultate opuse datorate i'estructurării genurilor literare precum şi a opticii publicului, fie o popularizare a operei literare (cu precădere romanul), sau, dimpotrivă, „trădarea" unor capodopere. In acest sens, s-a dat exemplul adaptării pentru televiziune a epopeii naţionale finlandeze *Kalevala,* sub- liniindu-sG libertatea excesivă faţă de epos. Aceasta, mai ales pentru generaţiile care vor urma, care vor vedea, probabil, filmul, fără a citi cartea, a cărei publicare în anul 1835 a constituit un eveniment major în evoluţia culturii Finlandei. De altfel, aceeaşi impresie de diluare şi trunchiere ne-a lăsat-o şi adaptarea pentru televiziune a eposului homeric *Odiseea,* alungind uneori aproape de

[12] Byszard Matuszewski (Polonia), *Rolul instructiv-educativ al televiziunii,* în „România literară", an XVI, nr. 44 din 3 nov. . 1983, p. 20.

limita „kitsch“-ului. O „tramscodare“ cu o structură în trei nivele s-a petrecut in cazul unei capodopere a antichităţii greceşti, *Oedip* de Sofocle : un prim nivel — piesa lui Sofocle, al doilea nivel — libretul lui Edmond Fleg la opera lui George Enescu, al treilea nivel — adaptarea TV. Rezultatul : un hibrid care pierde acea măreţie simplă a capodoperei antice, ca şi umanizarea modernă a eroului din opera enesciană. Dublul caracter al interpretării — actoriceştii şi muzicale — nu se află într-un raport de concordanţă, imaginea actorului şi vocea cîntăre- ţului dovedindu-se incompatibile, aparţinînd în mod evident unor individualităţi diferite, iar unitatea stilistică fiind „ruptă“ printr-un al treilea factor : imaginea de tip „film TV“, un hibrid între spectacolul teatral, operă şi ■cinematograf. Actorul se vede nevoit într-un astfel de caz (pe care l-am putea socoti un ,,caz-limită“) să se mărginească la atribuţiile unui mim. Ceea ce, în cazul lui Oedip este greu de acceptat. I se aduc astfel deservieii atît poetului tragic grec, cît şi compozitorului operei şi, nu în ultimul r-înd, actorilor şi cîntăreţilor, care se află în faţa unor adevărate performanţe actoriceşti şi vocale. Iar ca ultimă consecinţă : publicului însuşi.

Nu acelaşi lucru se petrece atunci cînd adaptarea unor opere se bucură de interpretarea unor mari cîntăreţi- actori, apropiaţi de aspiraţia unui regizor ca Wieland Wagner, din al cărui program de reformă a operei wagneriene a făcut parte acel tip modern de „cîntăreţ-actor “. Cîteva exemple ar putea fi mari cîntăreţi ca Anja Silja, Anneliese Rothenberger, Placido Domingo, Maria Callas, Luciano Pavarotti, Diietrich Fischer-Dieskau, Nicolae Her- lea, David Ohanesian.

Faptul că un congres internaţional al criticilor literari şi-a propus să dezbată această temă ni se pare simptomatic. S-a ajuns la un punct în care cercetarea artelor spectacolului, inclusiv relaţia dintre actor şi mijloacele de comunicare mass-media trebuie studiate aprofundat. Trebuie să avem discernămîntul şi luciditatea de a disocia virtuţile şi servituţile mass-media atît în raport cu opera literară, cît şi cu acela care, indiferent de modalitatea comunicării, îi „dă viaţă “. Şi în aceasta constă miracolul pe care îl săvîrşeşte actorul. Şi pentru care îi sîntem recunoscători. Lui, aceluia pe care îl putem numi „Proteu al erei electronice[11].

MiHAI VASILIU

EVOLUŢIA DRAMATURGIEI ROMÂNE CONTEMPORANE — DIMENSIUNI SI SEMNIFICAŢII

Un punct de vedere asupra evoluţiei dramaturgiei române contemporane nu poate evita, fără îndoială, relevarea coordonatelor dezvoltării, a dimensiunilor şi semnificaţilor ei, în raport cu integralitatea fenomenului teatral naţional, *cu* trecutul, dar şi cu perspectivele sale. Este ceea ce îşi propun, sintetic-, rîndurile de faţă, fără a năzui, desigur, spre concluzii definitive.

i. Potenţialul de creaţie. Analiza producţiei dramatice româneşti de-a lungul întregii sale evoluţii relevă, din punct de vedere cantitativ, o creştere evidentă, invers proporţională cu extensia în timp a principalelor ei două perioade — cea anterioară anului 1944 şi cea contemporană. Astfel, din totalurile aproximative de 1300 autori şi 3300 texte dramatice, anilor 1944—1984 le revin peste 500. respectiv 1400. Rezultă, în raport cu durata fiecărei perioade, o creştere a mediilor convenţionale, de la 6 la 12 autori pe an, şi a mediilor' reale de la 15 la 35 piese pe an, reflectînd edificator, în plan specific, ansamblul transformărilor economice, sociale, politice, naţionale şi internaţionale care au condus la existenţa României socialiste de astăzi. Exprimate lapidar, dar indispensabile pentru înţelegerea corectă a evoluţiei genului, aceste comparaţii au darul de a evidenţia limpede *amplitudinea potenţialului de creaţie* a deceniilor 5—9, cristalizat prin selecţie în timp, în acele opere de vîrf la care obişnuim, pe drept cuvînt, să apelăm ori de cîte ori se cere a comenta viaţa noastră teatrală. Acest însemnat potenţial s-a constituit şi se constituie în continuare, an de an, prin aportul tuturor generaţiilor de scriitori, de la cei afirmaţi în

perioada precedentă (Camil Petrescu. Victor Eftimiu. *A*- îexandru Kiriţescu. Mihail Sorbul, Ion Luca, Mircea Şte- fănescu şi alţii) pînă la tinerii debutanţi şi, ca o expresie semnificativă a descentralizării şi democratizării culturii naţionale, prin aportul scriitorilor români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, de pe întreg cuprinsul ţării, inclusiv din zone lipsite în trecut de o tradiţie teatrală, precum Neamţ, Hunedoara, Bacău, Covasna, Vîlcea, Ialomiţa. Desigur, la dimensiunile relevate, zestrea literaturii dramatice acumulate vreme de patru decenii n-a putut evita o anume inegalitate valorică a creaţiei ; această inegalitate dă însă relief procesului de implacabilă selecţie a valorilor, proiectînd în prim-plan realizările certe ale epocii şi, maii ales, potenţialul de creaţie actual al dramaturgiei naţionale, exprimat în medie prin circa 50 de piese în fiecare stagiune şi prin aportul constant al unui contingent de 150—180 de autori, de natură să ofere cu siguranţă prezentului şansa cristalizării viitoarelor izbînzi.

2. *Condiţionări obiective.* Transformarea acumulărilor cantitative în calitate a literaturii dramatice contemporane s-a produs, bineînţeles, în cadrul unui proces evolutiv puternic marcat de factorii social-politici şi instituţionali. Ea a beneficiat definitoriu de îndrumarea ideologică a Partidului Comunist Român, de îndemnul şi orientarea directă ale preşedintelui ţării, secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, căruia teatrul românesc, cultura naţională în ansamblu, îi datorează largile orizonturi umaniste deschise în ultimele două decenii, integrarea lor deplină în efortul întregului popor pentru edificarea societăţii socialiste, pentru perfecţionarea personalităţii umane şi a relaţiilor sociale, pentru libertate şi independenţă naţională, pentru pace şi prietenie pe planeta Pămînt. Toate acestea s-au tradus, practic, în viaţa teatrului, după cum se ştie, prin crearea unei solide şi moderne baze materiale, prin organizarea judicioasă a instituţiilor de spectacol, prin descentralizarea existenţei lor, prin crearea acelui activ stimulent polivalent care constituie esenţa Festivalului Naţional „Cîn- tarea României“.

Dramaturgia originală, parte integrantă a fenomenului teatral, a găsit în toate aceste condiţionări benefice

ale cadrului social terenul prielnic unei dezvoltări progresive : răspunzînd cu elan comenzii sociale — înţeleasă ca necesitate conştientizată, dar şi ca formă concretă, materială, de impulsionare a creaţiei —, scriitorii s-au îndreptat spre teatru cu încredere şi cu sinceritate, eu dăruire patriotică, cu sentimentul răspunderii pentru adevăr, ceea ce a contribuit, se înţelege, într-o măsură însemnată, atît la dezvoltarea literaturii pentru scenă ea atare, cît şi la dezvoltarea artei scenice înseşi ; pe de altă parte, dramaturgia originală n-a putut evita, cu evident folos, exigenţele tematice şi estetice ale repertoriului teatral, ca şi cerinţa acoperirii acestuia într-o proporţie ee depăşeşte în ultimii ani 65 la sută. In acelaşi timp, ea s-a găsit, mai ales după 1985, în situaţia de a satisface pretenţiile îndreptăţite (cînd n-au fost excesive) ale regiei şi scenografiei în direcţia amplificării caratului de teatralitate a textului, dar şi dorinţa actorilor, firească şi ea, de a găsi în piese partituri generoase, complexe, apte să le pună în valoare recunoscutele resurse creative. In sfîrşit, trebuie să amintim aici importanţa modului în care a fost receptată de-a lungul anilor, creaţia dramatică, la nivelul publicului spectator. Acesta a influenţat, fără îndoială, într-o măsură deloc neglijabilă, evoluţia creaţiei dramatice, fie într-un sens pozitiv, aîergînd bucuros la piesele de reală valoare, fie în- tr-unul negativ, supralicitînd gustul facil, îndeosebi în cazul comediei. O anume apropiere mai intimă a spectatorilor de viaţa teatrului, prin organizarea unor dezbateri publice privind fenomenul teatral, pare a determina, însă, în actualitate, un reviriment simptomatic pentru creşterea gradului de cultură teatrală a publicului şi în primul rînd a tineretului, de bun augur în ceea co priveşte aprofundarea calitativă a relaţiei teatru (dramaturgie) — spectator.

3. *Treptele dezvoltării.* în pas cu progresul multilateral al societăţii postbelice, cu mutaţiile survenite în planul conştiinţei sociale, în formarea noilor mentalităţi şi a noilor psihologii, individuale şi colective, evoluţia dramaturgiei naţionale s-a produs în cîteva etape distincte, străbătute însă de acelaşi fir al continuităţii ce caracterizează întreaga dezvoltare a teatrului românesc, de la începuturile sale pînă în zilele noastre.

Cea dintîi dintre aceste etape (desfăşurată între 1944 şi 1953/1954) este considerată pe bună dreptate ca un timp al tranziţiilor. în primii patru ani, cînd teatreje particulare (chiar dacă, între ele. formaţiile conduse de Maria Filotti şi de Dina Cocea, de pildă, luptau cu energie pentru o nouă calitate a creaţiei) coexistă cu primele instituţii de un alt tip, înfiinţate în 1946—1947 (Teatrul Municipal din Bucureşti, Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giu- leşti, Teatrul Armatei etc.), tendinţele de apariţie a unei dramaturgii de o factură nouă, mai aproape de realităţile vremii, sînt vagi şi confuze. Repertoriul Teatrelor Naţionale, al celor stabile în genere, are un pronunţat, caracter eterogen, mai ales în secţiunea pieselor originale (circa 70), cuprinzînd, alături de simple farse sau comedioare muzicale, lucrări cu o tematică viguroasă, dar lipsite de viabilitate.

Următoarele cinci-şase stagiuni constituie, în schimb, creuzetul în care se făuresc dezvoltările revoluţionare ale teatrului românesc. Au loc, acum, evenimente hotărî- toare (etatizarea instituţiilor de spectacol ; înfiinţarea unor noi teatre — în Bucureşti, la Arad, Bacău. Baia Mare, Brăila, Constanţa, Petroşani, Piteşti, Ploieşti. Reşiţa, Sa tu Mare, Sibiu, Timişoara, unele în limbile naţionalităţilor conlocuitoare ; apariţia învăţămîntului superior de profil), evenimente hotărîtoare, deci, şi pentru creşterea cantitativă a creaţiei dramatice (circa 90 de ti- tluri). Aceasta se instalează decisiv în sfera unei problematici inedite, pătrunsă de spirit revoluţionar, printr-o serie de piese care, cu toate limitele lor, (pe care le vom analiza mai departe), au pus, totuşi, cele dintîi pietre de temelie noului edificiu al literaturii dramatice româneşti. Perioada de tranziţie la care ne referim a însemnat, ca atare, o verigă indispensabilă dezvoltărilor ulterioare.

Aceste dezvoltări ulterioare se încadrează în două etape, la rîndul lor distincte : una cuprinde anii 1953/ 54—1965, purtînd pecetea afirmărilor noii dramaturgii ; cealaltă se desfăşoară din 1965 pînă în actualitate, purtînd pecetea maturizării ei depline, devenită posibilă, desigur, prin capacitatea intrinsecă de evoluţie a creaţiei, dar alimentată plenar şi determinată în fond de întregul curs înnoitor al civilizaţiei şi culturii româneşti deschis de Congresul al IX-lea al P.C.R.

Cei 11 ani care au trecut din 1953/54 pînă în 1965 oferă, într-adevăr, imaginea tonică a unor multiple afirmări, atît de ordin cantitativ, cît şi calitativ. Din primul unghi de vedere, observăm că, în raport direct cu înfiinţarea încă a 10 teatre ori secţii (în Bucureşti, la Bîriad, Botoşani, Galaţi. Oradea, Piatra Neamţ, Sibiu şi Tîrgu Mureş), reţeaua instituţiilor de spectacol dramatic ajungînd în linii generale la configuraţia actuală[1] — totalul pieselor noi (circa 300) este aproape dublu faţă de cel realizat în întreaga etapă de tranziţie, iar numărul pieselor reprezentate într-o stagiune variază între 31 şi 54 (faţă de 20—29 în perioada precedentă). Efectele de ordin calitativ ale acestor acumulări sînt evidente atît prin creşterea substanţială a ponderii autorilor de valoare şi cu o mai mare capacitate productivă, cît şi prin Înmulţirea operelor importante, care se încadrează, fără dubiu, în patrimoniul durabil al dramaturgiei naţionale. Numelor intrate în circulaţie anterior, dar cu opere doar relativ reprezentative (Lucia Demetrius. Mihail Davido- glu, Laurenţiu Fulga, Aurel Baranga, Siito Andrâs, Ale- cu Popovici), li se adaugă acum cele care — împreună cu ultimele trei — vor susţine cu autoritate şi longevitate nu numai etapa dată, ci în bună măsură şi pe cea următoare, pînă astăzi. Este vorba, în ordinea apariţiei în repertoriile teatrelor, de Horia Lovinescu (1953), Theodor Mănescu (la început în cuplu cu Silvia Andreeseu, 1953), Nicolae Tăutu (1954), Virgil Stoenescu (1954). Al. Sever (1955), Ion Lucian (1956), 1. D. Şerban (1957), Alexandru Voitin (1957), Mihnea Gheorghiu (1957), Paul Everac (1959), Mehes Gyorgy (1959), Dan Tărchilă (1960), Titus Popovici (1960), Ştefan Bereiu (1961), Gheorghe Vlad (1962), Teodor Mazilii (1962), Paul Anghel (1962), Eugen Barbu (1963), Christian Maurer (1963), Ecaterina Oproiu (1965)[2]. Afirmările cele mai importante le cunosc

— după cum reiese din analiza stagiunilor respective — comedia, piesa de dezbatere etică şi drama de inspiraţie

[1] Ultimele colective s-au înfiinţat în 1969 la Satu Mare (secţia română) şi în 1984 la Suceava (secţie a scenei ieşene).

[2] Concomitent, autori preţuiţi în epocă au avut, din felurite motive, o respiraţie creatoare mai scurtă : Tiberiu Vornic (1955), Teofil Buşecan (1956), Dorel Dorian (195.9), Radu Cosaşu (1961), Sidonia Drăguşanu (1961), Ionel Hristea (1962) şi alţii.

istorică recentă, reflectând lupta pentru eliberarea ţărip de sub dominaţia fascistă.

Ultima treaptă a dezvoltării (1965—1984) aduce, în două decenii, dramaturgia originală la apogeul ei de pînă acum. Etapa cunoaşte acumulări de ordinul a peste 900 de noi piese şi peste 250 de noi autori. Prima cifră reprezintă dublul creaţiei dramatice din anii 1944—1964, a doua, dublarea contingentului de autori existent în 1965, debuşeul extraordinar al piesei contemporane româneşti produeîndu-se (în condiţiile în care numărul teatrelor a crescut puţin) pe cale *intensivă,* prin sporirea interesului general pentru creaţia naţională, în primul rînd la nivelul publicului. Numărul pieselor originale reprezentate într-o stagiune înregistrează şi el valori între 63 şi peste 100 — fără precedent în întreaga istorie a teatrului românesc —, ceea ce explică, în ansamblu, ponderea mare a dramaturgiei respective în repertoriile teatrelor. Maturizarea ei, ca rezultat al convergenţei tuturor factorilor pe care i-am invocat mai sus, se manifestă complex în calitatea operelor. în diversificarea problematicii abordate şi a mijloacelor de expresie, în valoarea literară a pieselor, dar şi în mărirea gradului lor de teatralitate, în modernitatea şi. prin aceasta, cum vom vedea, în amplificarea eficienţei lor educative. Lista autorilor menţionaţi pentru etapa precedentă sporeşte, îndeosebi în anii 1966—1968, cu mulţi dramaturgi din toate generaţiile, care îmbogăţesc patrimoniul existent cu viziuni şi forme teatrale inedite : Ion Băieşu şi D. R. Popescu (1966), Dumitru Solomon, Valeriu A nan ia, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic (1967), Ion D. Sîrbu, Iosif Naghiu, Marin Sorescu, Alexandru T. Popescu (1968). Seria debuturilor explozive în dramaturgie din aceşti ani se echilibrează treptat, dar continuă neîntrerupt pînă în prezent, prin Vasilo Rebreanu (1969), Mircea Radu Iacoban (1970), Hajdu Gyozo (1971), Aurel Gh. Ardeleanu şi Mircea Bradu (1972), Romulus Guga (1973), Radu F. Alexandru (1974), Tudor Popescu (1976), Ion Brad şi Viorel Cacoveanu (1977), Constantin Cubleşan (1978), Fănuş Neagu (1979), Adrian Dohotaru şi Mircea Săndulescu (1980), Dina Cocea (1983), rezumîndu-se, se înţelege, la cele mai sigure dintre valori. Noua dramaturgie abordează precumpănitor reinterpretarea istoriei naţionale, problemele eticii şi echităţii socialiste şi dezba

terea de factură politică, in vreme ce comedia pare a-şi căuta, încă, făgaşuri înnoitoare.

4. *Conţinutul ideatic* şi *modernitatea creaţiei.* Un secol de evoluţie — de la revoluţia paşoptistă şi pînă la -eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă — a însemnat pentru dramaturgia românească, o dată cu cristalizarea şi maturizarea în formele corespunzătoare dezvoltării naţionale în genere, odată cu efortul de integrare în universalitate, angajarea ei socială. Eroul dramatic, element esenţial al literaturii pentru scenă, principal purtător de cuvânt al autorilor, a căpătat în consecinţă, treptat, printr-o evoluţie netă şi rapidă, de-a lungul unui secol, consistenţă şi forţă de convingere, exprimînd, în 'Creaţiile reprezentative, realitatea socială care I-a generat, contradicţiile ei izvorâte din antagonismul de clasă, dar şi permanenţele fiinţei noastre naţionale, lupta, idealurile şi năzuinţele poporului român. Modernitatea acelei dramaturgii s-a înfăptuit, in primul rînd ca o expresie consecventă a spiritului vremii în care a fost creată.

Constituind, prin operele ei reprezentative, atît în ansamblul lor, cît şi în ceea ce priveşte realizarea eroului dramatic o bogată şi fertilă tradiţie a angajării în ■contemporaneitate, literatura română din trecut dedicată scenei a creat, implicit, premisele necesare saltului •calitativ pe oare, în întregul configurării culturii socialiste, dramaturgia din deceniile 6—9 ale veacului nostru era chemată să-i împlinească. Elementele tradiţionale provenite, pe un plan general, din sfera culturii teatrale universale şi. îndeosebi, pe un plan particular, specific, din cea a culturii teatrale naţionale, au oferit, deci, scri-sului dramatic românesc din anii noştri, un teren pregătit temeinic pentru rolul fundamental nou al manifestării spiritului contemporan, modern în esenţa lui, conţinutul socialist.

Şi dacă în trecut spiritul contemporan al dramaturgiei naţionale. în ceea ce a avut acesta mai valoros, s-a manifestat îndeobşte prin atitudinea progresistă *individuală* a creatorilor — fie în sensul stimulării sentimentului patriotic (mai ales în drama istorică), fie în cel al criticării fenomenelor sociale negative (de obicei în comedia satirică) —, o dată cu transformările revoluţionare •care au condus, în ritm ascendent, la edificarea societăţii socialiste multilateral dezvoltate în România, spiri

tul contemporan în literatura dramatică originală, modernitatea ei funciară au devenit o componentă semnificativă pentru evoluţia *în ansamblu* a dramaturgiei. A- ceastă particularitate definitorie îşi găseşte explicaţia în faptul că operele dramatice realizate în deceniile noastre reflectă — fireşte în mod specific şi diferenţiat — o realitate socială complexă şi unitară, în permanentă modernizare, dar şi în faptul că ele se integrează, de asemenea unitar, programului ideologic al partidului comunist». Această particularitate exprimă totodată o necesitate istorică obiectivă, definită cu extremă claritate în acest program : „...în condiţiile orînduirii socialiste arta reflectă realitatea relaţiilor *noi* de producţie şi sociale, bazate pe egalitate şi dreptate socială, pe colaborare, prietenie şi stimă între oameni, *noua* poziţie a omului, de liberiei te şi demnitate socială[11] (subl. n).

Punctul de contact între trecut şi prezent, elementul de continuitate între formele dramatice de odinioară şi cele reprezentative pentru societatea socialistă românească de astăzi a rezultat, la jumătatea veacului nostru, din interferenţa efortului creator datorat pe de-o parte unor dramaturgi de prestigiu consacraţi în perioada dintre cele două războaie mondiale — cum s-a arătat mai înainte —■ şi, pe de altă parte, unor mai tinere condeie aflate în pragul afirmării. într-adevăr, în anii 1944—1953/54 noutatea tematică promovată de acestea din urmă a găsit puncte de sprijin în construcţiile mai solide, de inspiraţie preponderent istorică, ale celor dintîi, iar calitatea eroilor dramatici de a exprima spiritul revoluţionar al vremii a sporit la unii prin acuitatea problemelor puse, la ceilalţi, prin consistenţă. Exemplul cel mai concludent în această privinţă îl reprezintă *Bălcescu* de Cam.il Petrescu, operă în care abordarea problematicii istorice de pe poziţiile ideologiei marxist-leniniste conferă eroului o vigoare nouă, modernă pe atunci, trasînd în acelaşi timp importante jaloane pentru realizările ulterioare în acest domeniu.

Dramaturgia nouă îşi caută în schimb eroii în primul rînd în realitatea atît de efervescentă 'a zilei. Printre multe lucrări minore, de inspiraţie variată, în primul rînd piesele lui Mihail Davidoglu *(Omul din Ceatal, Minerii, Cetatea de foc)* şi ale Luciei Demetrius *(Cumpăna,, Vadul nou, Oameni de azi),* ca şi cele semnate de Aurel

Baranga, Laurenţiu Fulga, Maria Banuş şi alţii, impun o problematică şi tipologii inedite. Eroul dramatic păstrează, în genere, în piesa de inspiraţie istorică şi în comedia satirică trăsăturile tradiţionale, amendate de regulă prin implicări ale mecanismului luptei de clasă ; dar el capătă dimensiuni fundamental noi în piesa de actualitate internă, îndeosebi atunci cînd înfăţişează oameni Înaintaţi ai vremii. Din păcate, însă, modernitatea tematică a acestei dramaturgii n-a fost susţinută, în epocă, decît într-o mică măsură, de acele modalităţi de expresie care să-i asigure şi trăinicia artistică. Desigur, unidimen- - sionarea eroilor, tratarea lor didacticistă, suflul lor scurt, comprimarea lor în formule, în scheme şi destine prefabricate, au putut fi tributare într-o anumită măsură şi unor orientări culturale înguste, rigide, ori imitării sterile a unor modele străine, dar ele trebuie explicate, în primul rînd diferenţiat, în funcţie de talentul scriitorilor şi capacitatea lor de a înţelege în adîncime noile comandamente ale vremii. Modernitatea acestor piese era relativă. Treptat însă, conţinutul actual şi forma nouă au început să se echilibreze, iar patrimoniul dramaturgiei originale s-a îmbogăţit în ultimele decenii cu opere de valoare, de o modernitate incontestabilă, care exprimă spiritul vremii cu forţă de convingere din ce în ce mai mare. Este evident faptul că prin multe piese şi prin multe personaje principale s-a dezvoltat, cu timpul, un nou concept de actualitate, dar şi de modernitate, în cadrul căruia reflectarea noilor trăsături umane, a faptelor de viaţă şi a semnificaţiilor funciar contemporane edificării orinduirii socialiste, ocupă un loc central.

Acest proces s-a produs în etapele de afirmare şi apoi de maturizare a dramaturgiei originale (a se vedea paragraful 3). Prima este marcată la diferite intervale, -oarecum ritmic, de opere importante, care-şi verifică valoarea şi prin rezistenţa în timp : *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1953), *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (1S55), *Trei generaţii* de Lucia Demetrius (1956). *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1956), *Secunda 58* de Dorel Dorian, *Passacaglia* de Titus Popovici (1960), *Proştii sub clar de lună* de Teodor Mazi- lu (1962), *Simple coincidenţe* de Paul Everac şi *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1965). Ele se caracterizează, în linii generale, prin îmbogăţirea eroului dra

matic cu elemente de viaţă care-i dau complexitate şi ca atare putere ele convingere, suportul lor uman sporeşte în consecinţă, tipologia se diversifică, se amplifică relaţiile în cadrul conflictului dramatic —• toate acestea îndeosebi în piesele inspirate direct din faptul de viaţă contemporan, piese care păstrează încă, deşi mai nuanţat, o anume tendinţă demonstrativă. Modernitatea, de esenţă,, a piesei lui Teodor Mazilu, ca şi aceea, mai pronunţat formală, a lucrării Ecaterinei Oproiu, se detaşează în contextul epocii, vestind realizări de factură nouă, aşa cum se întîmplasc, de altfel, cu 12 ani în urmă, şi cu *Mielul turbat.*

A doua etapă reflectă pregnant modificările determinate în sens pozitiv în planul vieţii sociale de Congresul al IX-lea al P.C.R. şi este dominată de opere ca (în ordinea alfabetică a autorilor) : *Opinia publică* de Aurel Baranga, *Chiţimia* de Ion Băieşu, *Camera de alături* de Paul Everac, *Evul mediu întîmplăior* de Romulus Guga, *Sîmbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu, *Aceşti nebuni făţarnici* de Teodor Mazilu, *Politica* de Theodor Mănescu, *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu, *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu, *Cuibul* de Tudor Popescu, *Puterea şi adevărul* de Titus Popovici.. *Clipa* de Dinu Săraru (dramatizare de V. Stoenescu), *Arca bunei speranţe* de I. D. Sîrbu, *Diogene dinele* de Dumitru Solomon, *Matca* de Marin Sorescu, *Bocet vesel...* de Siito Andrâs. O dată cu creşterea substanţială a producţiei dramatice apare evidentă acum o sporită teatralizate a pieselor, diversificarea formelor dramatice moderne, adîncimea problematicii umane şi a investigaţiei psihologice ; ,,umanizarea" eroilor capătă dimensiuni filosofice, procesele de conştiinţă devin curente; se poate afirma că — existînd încă, firește, multe posibilităţi de perfecţionare —■ manifestarea spiritului contemporan, ca şi modernitatea scriiturii şi-au dezvoltat valenţele multiple, implicînd în primul rînd aspectele progresive ale formării conştiinţei socialiste, ceea ce a contribuit şi contribuie definitoriu la amplificarea eficienţei educative a pieselor. Concomitent, astfel de preocupări au cuprins, în forme specifice, şi drama de inspiraţie istorică, dezvoltată cu prioritate în această a doua etapă, atît în linia tradiţională, modernizată însă prin elemente comune

cu cele relevate deja *(Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchi- lă, 1966 : *Petru Rareş* de Horia Lovinescu şi *Procesul Horia* de Al. Voitin, 1967 ; *Floriile unui geambaş* de Siito Andrâs, 1975 ; *Drumuri şi răscruci* de Paul Everac, 1982 ; *Greul pământului* de Valeriu Anania, 1983), cît şi într-o direcţie de modernitate în substanţă, utilizînd adesea cu mare originalitate simbolul şi metafora *(Croitorii cei mari din Vulahici* de Alexandru Popescu, 1968 ; *Săptămina patimilor* de Paul Anghel, 1969 ; *Capul* de Mihnea Gheorghiu, 1975 ; *Răceala,* 1977, şi *A treia ţeapă,* 1978, de Marin Sorescu ; *Piticul din grădina de vară,* 1974, şi *Muntele,* 1977, de D. R. Popescu), modalitatea documentară *(Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu, 1971 ; *Hotărîrea* de Mircea Bradu, 1977) ori expresia concentrată, de mare tensiune intelectuală *(O şansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, 1979).

Un asemenea proces evolutiv complex n-a fost, bineînţeles. lipsit de sinuozităţi şi chiar de eşecuri. Răsfrîn- gîndu-se într-un evantai de sensuri tot mai larg, noţiunea de contemporaneitate şi-a alterat uneori conţinutul prin extensiunea în zone mai mult sau mai puţin depărtate de adevărul realităţii socialiste. Au apărut, din fericire în puţine cazuri, preocupări fals actuale, periferice, încorporate în eroi artificiali, ambiguităţi şi confuzii, atitudini critice în sine. Se înţelege că în astfel de cazuri modernitatea creatoare a fost şi ea metamorfozată brutal în modernism, ducînd, pe alocuri, la diminuarea forţei educative a unor spectacole. Fără îndoială, asemenea manifestări — de altă factură şi într-o proporţie mult mai redusă decît cele existente în prima etapă de evoluţie a noii dramaturgii — au afectat numai într-o mică măsură dezvoltarea normală a literaturii dramatice ; ele îndeamnă, însă, la reflecţie în privinţa creşterii, în continuare, a capacităţii dramaturgiei originale de a surprinde dominanta constructivă a evoluţiei sociale, de a reflecta procesul de perfecţionare multilaterală a omului şi a relaţiilor acestuia cu semenii săi, de a sesiza şi susţine în profunzime şi cu pasiune elementul nou, progresul în viaţa socială, de a crea eroul dramatic exponenţial, modelul uman în stare să insufle vigoare şi spirit revoluţionar teatrului românesc.

5. *Ritmurile înnoirii.* Constituit prin dezvoltările amintite, fondul actual de dramaturgie originală nu exprimă totuşi, bineînţeles, totalitatea scrierilor existente, cuprinzînd numai acele lucrări care au supravieţuit timpului, datorită valorii lor literare şi teatrale, care au inclus şi includ mereu un anume cuantum de înnoire, capacitatea de a fi necontenit în pas cu progresul social şi uman al vremii. Din etapele de evoluţie anterioare anului 1965 au mai rezistat, de exemplu, in repertoriu, după această dată, doar 30 la sută dintre autori şi 40 la sută dintre piese, procente încă mult scăzute pentru configuraţia repertorială din ultimele patru-cinci stagiuni. Se poate aprecia deci că repertoriul actual al teatrelor este unul cu totul *nou,* în capitolul creaţiei originale, faţă de cel din anii 1944—1965 şi, desigur, într-o mare măsură, nou chiar şi în raport cu dramaturgia scrisă în deceniul următor (1985—1975). din care mai sînt active în prezent doar vreo 70 de piese, din peste 400 ! înnoirea creaţiei dramatice se suprapune prin urmare procesului de selecţie în timp, conducînd împreună la cristalizarea valorilor autentice, durabile. (Fireşte, procesul e relativ pînă la un punct, deoarece se întîmplă, nu o dată, ca o piesă ieşită o vreme din atenţia publică să-şi regăsească preţuirea după mai mulţi and — relativitate ce nu afectează însă sensul general al evoluţiei.)

Ritmul înnoirilor — produs din impulsul interior al creatorilor, din cerinţele repertoriului, ca şi din felurite împrejurări con june turale —• cunoaşte, după cum am şi văzut în parte (paragraful 3), variaţii exprimate prin apariţia autorilor noi si a pieselor inedite. Urmărind evoluţia acestor coordonate de-a lungul stagiunilor contemporane ale teatrului românesc, se poate observa că ritmurile au avut un caracter ascendent constant în ceea ce priveşte piesele (de la 11 în 1944/45 la 50—60 în ultimele stagiuni) şi unul mai oscilant la nivelul autorilor dramatici. în deceniul din urmă, între 10 şi 20, fapt de natură să asigure, aşa cum am mai arătat, continuitatea procesului de înnoire şi implicit de selectare a valorilor.

Analizînd acum lucrările pe întreaga durată a dezvoltării dramaturgiei naţionale — întrucît procesul în discuţie devine cu atît mai edificator cu cît avem în vedere un interval temporal mai mare — vom constata că îşi mai păstrează actualitatea (pentru scenă) numai 23 de

autori şi 58 de piese din totalul de circa 2000 ! Dintre acestea din urmă 21 au o „vechime" între 75 şi 150 de ani, iar 37 între 40 şi 73 de ani. Rezultă, aplicînd aceeaşi modalitate de calcul, că din actuala dramaturgie contemporană au — desigur, teoretic — şansa „clasicizării", a supravieţuirii în următoarele decenii, aproximativ 15— 16 autori şi 22—23 de piese, ceea ce — cu toate riscurile prospectivităţii de această natură — demonstrează totuşi, foarte clar, cît de sever acţionează, din fericire pentru calitatea creaţiei, selecţia în timp a valorilor şi, mai ales, cît de important este pentru viitorul dramaturgiei naţionale ca actualul curs cantitativ al comenzii sociale să continue şi să fie chiar amplificat.

6. *Receptarea creaţiei dramatice ca producţie teatrală.* Acceptat îndeobşte (cu toate reticenţele ce mai persistă pe alocuri în lumea autorilor dramatici), adevărul exprimat de Henri Gouhier în formula „singura suveranitate conformă esenţei teatrului este aceea a întregului asupra părţilor[1'3] —, adevăr în virtutea căruia destinul literaturii dramatice nu se poate împlini integral decît în contextualitatea spectacolului de teatru, a fenomenului teatral în ansamblu — ne obligă să luăm în considerare, pentru a finaliza, cît de sintetic, schiţa coordonatele)' de evoluţie a dramaturgiei române contemporane, prezenţa acesteia în repertoriul teatrelor, ca produs artistic, receptat de public.

O asemenea analiză poate avea în vedere, mai întîi, ponderea speciilor dramatice de-a lungul anilor, condu- cîndu-ne la concluzia afectată în anume măsură de interferarea acestora în aceeaşi operă, procedeu propriu modernităţii genului, mai ales în ultimii 15—16 ani — că predominantă a fost drama de inspiraţie contemporană (prezentă cu circa 760 de piese şi 1700 de premiere), urmată de comedie (cca 380 de piese cu peste 1000 de premiere), de drama istorică (160 piese, 500 premiere) şi de piesa pentru copii[4], aparţinînd de regulă basmului (circa 100 de piese cu 170 de premiere). Din cele aproximativ 3400 de premiere care au avut loc în 40 de ani în sec

[3] *L'Essence du theătre,* Paris. 1943, p. 76.

[4] Ne referim aici la piesele reprezentate pe scenele teatrelor dramatice, cantitatea lucrărilor specifice teatrului de păpuşi şl de marionete fiind mult mai mare.

ţiunea contemporană a repertoriului naţional, drama, în variatele ei ipostaze, ocupă deci mai mult de jumătate, constituind terenul preferat (şi cel mai adecvat) pentru dezbaterea complexelor şi complicatelor probleme ale omului contemporan, ale societăţii sale şi idealului său politic. Drama istorică şi comedia — specii tradiţionale ale dramaturgiei române — par a rămîne în urma ponderii realizate în perioada interbelică : cea dintîi, puternic stimulată prin aniversarea marilor evenimente şi personalităţi ale trecutului de luptă pentru libertate al poporului român (realizarea unităţii naţionale, a independenţei de stat, semicentenarul partidului şi mişcările revoluţionare din 1784, 1821, 1848 şi 1907. efortul de apărare a fiinţei naţionale întreprins de voievozii Mircea cel Bătrîn, Vlad Ţepeş, Iancu de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul etc.), n-a dăinuit, de regulă, în timp, mult după momentele sărbătoreşti : cea de-a doua, văduvită în ultimii ani mai ales de apoi'tul lui Aurel Baranga şi al lui Teodor Mazilu, îşi caută, după cum am mai spus (în primul rînd prin Ion Băieşu, Tudor Popescu şi Dumitru Solomon) noi făgaşuri ale dezvoltării, apărînd tot mai necesară accentuarea satirei constructive.

Incercînd a clasifica autorii contemporani după prezenţa lor în repertoriu (pe baza unui posibil indice rezultat dintr-un calcul ce include numărul pieselor, numărul de ani în care au fost jucate şi numărul premierelor realizate, vom avea în faţă următoarea succesiune, valabilă pentru sfîrşitul anului 1983 : Tudor Popescu. Paul Everac, Horia Lovinescu şi D. R. Popescu, apoi Dan Tărchilă, Aurel Baranga, Ion Băieşu, M. R. Iacoban, Adrian Dohotaru, Dumitru Solomon, Ştefan Berciu. Lucia Demetrius, Theodor Mănescu, Dorel Dorian, Teofil Buşecan. Mihail Davidoglu, I. D. Sîrbu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu ş.a.m.d. După numărul de piese jucate, în vîrful piramidei s-ar afla la aceeaşi dată Paul Everac (de departe cel mai productiv autor), Horia Lovinescu şi D. R, Popescu, iar după numărul premierelor cu toate piesele care au văzut lumina rampei, Aurel Baranga (peste 230 !), Horia Lovinescu şi Paul Everac (fiecare peste 130).

Cele mai agreate piese ale întregii perioade contemporane a -teatrului românesc — aproximativ 50 — au întrunit fiecare de la 10 premiere în sus. în fruntea ierarhiei situîndu-se, cu peste 20 de montări, în ordine

descrescîndă. *Mielul turbat, Opinia publică* şi *Sfîntui Mitică Blajinul* de Aurel Baranga. *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu.

Firește, toate aceste date priit care am dorit să exemplificăm cîteva dintre tendinţele mai bine marcate ale evoluţiei dramaturgiei contemporane ca repertoriu teatral nu şi-ar putea dezvălui întreaga semnificaţie dacă nu le-am converti într-o ultimă cifră, care (chiar calculată cu oarecare aproximaţie, deoarece pentru anii de început ai perioadei, informaţiile sînt lacunare) defineşte edificator împlinirea supremă a efortului de creaţie dramatică, *a* întregii activităţi teatrale de altfel, prin coeficientul de interes din partea publicului. Vom spune, aşadar, că numărul total al spectatorilor a crescut de la 1.430.000 în 1938 Ia circa 6.000.000 în 1984 şi că, de-a lungul celor patru decenii examinate, piesa originală a cucerit adeziunea certă a cel puţin 70.000.000 de spectatori, într-o ţară a cărei populaţie a evoluat în acelaşi interval de timp de la 15 la 23 de milioane. Sînt, pe meridianele şi paralelele Terrei, puţine alte locuri, care să fi atins asemenea parametri, atît de semnificativi pentru gradul de cultură şi de civilizaţie al unui popor.

DUMITRU MATEI

PROBLEME ALE RECEPTĂRII PICTURII MODERNE

Sub acest titlu nu propunem un studiu al percepţiei artistice considerată din unghiul psihologiei. Nu vom examina în consecinţă, stările de conştiinţă şi fenomenele corelative contemplării operei de artă, mecanismul lor psihologic. Dealtminteri, într-o atare perspectivă, cercetările de psihologie experimentală, chiar şi cele mai bine utilate conceptual şi tehnic, întâmpină dificultăţi insurmontabile. Sensibilitatea de tip estetic nu poate fi prinsă şi tradusă, efectiv, în planurile experimentului. Sistemul noţional al psihologiei artei — dacă ne referim la cea experimentală — este clădit doar pe datele de sensibilitate care pot fi formalizate şi teoretizate. Să precizăm, deci, de la început, că vom aborda problematica receptării exclusiv din perspectivă estetică, luînd în considerare un singur aspect, şi anume *înţelegerea* mutaţiilor care au survenit în actul de receptare. Opera picturală elaborată sub exigenţa principiilor estetice moderne şi contemporane de construcţie, ridică dificultăţi mari în. calea „înţelegerii" ei, de unde şi motivele de nelinişte care acuză aşa-zisa „ruptură" a artei moderne şi contemporane cu publicul. Şi dacă o mare parte a publicului deplînge faptul că în opera de artă nu mai „recunoaşte*' conţinuturi obiectuale familiare, un obiect, un „ceva" recognoscibil, o parte a teoreticienilor artei deplîng absenţa unui vStil colectiv, supraindividual şi, ca atare, generalizat. deci a unui stil care să se impună ca principiu de comuniune şi de uniune a conştiinţei receptoare. Un Gaetan Picon, de pildă, consideră că arta modernă şi contemporană s-ar fi abandonat „istoricităţii şi actuali

tăţii", ceea ce a condus în chip necesar la refuzul ideii de universalitate şi eternitate. Se invocă adesea, deşi nu fără îndreptăţire, abuzul de originalitate, impostura, dar mai ales faptul că lumea obiectivă recognoscibilă este în chip programatic înlocuită cu „lumea personală" a artistului. Astfel încît, dificultăţile pe care le întîmpină publicul ar decurge, aproape exclusiv, din faptul că pictura modernă şi contemporană ar fi, prin excelenţă, o artă a ..expresiei individuale". Se uită prea uşor faptul deosebit de important, anume că în sfera artei, natura obiectului creat şi subiectivitatea care creează sînt corelative. Modificările, schimbările sau mutaţiile care intervin în subiectivitatea artistului, dar mai ales în datele conştiinţei sale estetice, se reflejctă în chip necesar în formula construcţiei sale artistice, în structurile interioare ale obiectului creat. în consecinţă, investigaţia teoretică modernă s-a fixat în aria conştiinţei estetice, în ideea de a pune în evidenţă motivele modificărilor şi mutaţiilor survenite în cîmpul ei, motive susceptibile să explice, la rîndul lor, şirul mutaţiilor ce apar în modurile receptării. Am în veldere aici lucrările lui Rene Huyghe *(Dialog cu vizibilul).* Pieire Francastel *(Realitatea figurativă),* Amold Gehlen *(Imagini ale timpului)* şi Werner Hofmann *(Fundamentele artei moderne).* în ordinea de idei pe care o urmărim, ipotezele interpretative ale ultimilor doi teoreticieni ai artei picturale îmi par a fi deosebit de semnificative.

Amold Gehlen distinge trei mari tipuri de artă : *ideatică, realistă* şi *abstractă.* Evoluţia de la arta ideatică, prin cea naturalistă, la arta abstractă dezvăluie un proces de trecere sati, după propria-i formulă, „etapele drumului către interior", adică spre „expresia individuală".

Arta ideatică, în care Gehlen introduce arta religioasă tradiţională sau profană, se distinge prin aceea că acest tip de artă se bizuie pe conotaţiile publicului. Arta ideatică transpune în vizualitate lucruri dinainte ştiute. Titlurile şi inscripţiile care însoţesc în chip obligatoriu arta (pictura) ideatică nu au altă menire decît aceea de a călăuzi conotaţiile privitorului. Acest lucru este valabil. deopotrivă, pentru orice pictură religioasă şi mitologică, pentru pictura istorică, de la Renaştere încoace, ca şi pentru cea simbolică (ex. : *Primăvara* lui Botticelli).

„Arta ideatică şi actualizantă a fost arta reprezentării majore a bisericilor şi stăpînitorilor ; în intenţia lor, ea. trebuie să fie diriguitoare, stăpînind chiar şi conştiinţa oamenilor, prin faptul că o completa şi dădea ideilor ei forma intuitivă. Această formă de raţionalitate plastică este deci subordonată societăţii feudale, ea se menţine în vlăstarele sale, cum ar fa pictura istorică, şi încă mult timp, în rămăşiţele acesteia, deci oînă în secolul al XlX-lea"[1].

Arta realistă, în schimb, nu mai „actualizează" ca în arta ideatică, ci „scoate la iveală, descoperă şi îndrumă". Inscripţiile şi scrisul dispar din tablou. Dacă se înlătură conotaţiile, observă Gehlen, rămîne motivul primar al obiectului însuşi, raţionalitatea tabloului rezidind numai în *recunoaştere.* „La gradul foarte înalt de raţionalitate interioară a tabloului pe care realismul I-a atins, în multe cazuri — ca la naturile statice şi peisajele de fantezie — a fost suficientă numai înţelegerea optico-conceptua- lă“-. In acest fel, artele preiau acum o latură în atacul general care urmăreşte însuşirea şi prelucrarea vieţii pă- mînteşti. Ele încep a se elibera de subordonarea faţă de lumea ideilor prestabilite, nu mai au un mandat instituţional,' devin particulare şi democratice şi se situează în nemijlocirea datului. în prim plan încep să apară şi să se impună „problemele picturale". Iar „prin faptul că problemele picturale, bineînţeles de rangul cel mai înalt, trec pe primul plan, devine necesară o anumită răceală a artistului faţă de valoarea existenţei obiectului prezentat, dar răceala devine şi ea sensibilă. Subiectivismul conştient al unui punct de vedere reflexiv care se răspândeşte acum în artă, ascuţirea punerii accentului pe relaţiile dintre suprafaţa tabloului şi ochi, retrage din obiectiv valorile energiei sufleteşti cu care acesta e-ra înainte împodobit"[3]. Arta realistă, aşadar, face loc unei mutaţii, anume în înţelesul că pictura îşi ia ca misiune „modelarea vizibilului" eliberată fiind de dogmatismele si canoanele care prescri.au anume obiecte. Istoria artei (picturii) din secolul al XIX-lea "este istoria acestei .eliberări. în locul lui, „ea" se pictează, se impune din ce în

[1] Arnold Gehlen. *Imagini ale timpului,* Bucureşti, Edit. Meridiane. .1974, p. 27.

[2] *Idem ,* p. 89.

[3] *Idem,* p. 69.

ce mai accentuat exigenţa lui *„cuvi“ se* pictează ; în locul „obiectivităţii obiectului" se impune „subiectivitatea concepţiei speciale “ a artistului. In perimetrul experienţelor artistice de tip realist — conchide Gehlen — au acţionat forţe care conduceau în direcţia intensificării subiectivităţii, putîndu-se observa, astfel, o strînsă legătură între descreşterea interesului faţă de obiectul tabloului şi creşterea interesului pentru modul artistului de a vedea pictura.

Sub raportul percepţiei — arată în continuare Gehlen — este îndeobşte cunoscut faptul că conştiinţa europeană a fost educată, secole de-a rîndul, pentru a asimila şi controla lealitatea. In aceste condiţii, receptorul operei de artă a putut păstra în faţa tabloului o dispoziţie interioară orientată către exterior. Arta îşi avea izvorul şi sistemul de referinţă în natură, de unde şi exigenţa „copierii" ei. în legătură cu această stare de lucruri, Gehlen notează că *fidelitatea* si *precizia* reprezentării satisfăceau, deopotrivă, şi artistul şi publicul. Tabloul trebuia să fie denumit, botezat sau să poarte o legendă. Principiul actului de receptare era aici *principiul recunoaşterii.* .,Căci fiecare obiect real este deja impregnat conceptual în conştiinţa omenească, intuiţia şi conceptul sînt contopite în el, recunoaşterea le ţine laolaltă"'*. Se mai păstra aici —• dar şi în cadrele experienţei impresioniste, care a marcat de fapt începuturile cîştigării independenţei optice — un pătrat ideal, spunea Gehlen, ,,un pătrat ale cărui colţuri *se* numeau : artist, obiect, tablou şi privitor".

Pictura şi, în general, arta abstractă — cxplică în continuare Gehlen — este reprezentativă pentru anumite corelaţii. Mai întîi că natura a ieşit din raza vizuală a picturii în aceeaşi măsură în care ştiinţele naturii, devenind ele însele abstracte şi matematice, s-au abandonat modelelor neintuitive, de gîndire. Cu tehnica şi cu noi!o ştiinţe ale naturii, pictura are acum ca element, comun independenţa mijloacelor şi efectelor, mergerea înainte produsă de reuşită, lipsa de prejudecată a desprinderii ei de tradiţie şi neutralitatea produsului". în ceea ce priveşte receptarea, Gehlen surprinde în c ;ip adecvat esenţa fenomenului. ..Dărîmînd o dată cu obiectul si recunoaşterea, tabloul abstract apare ca -iraţional- ■> şi se naşte în-

Idem, p. OJ.

trebarca unde a emigrat conceptualitatca adăugată intuiţiei noastre. Răspunsul e : în literatura de comentare, care trebuie considerată, Intr-adevăr, ca o parte componentă *a.* acestei arte şi care se află cu ea în aceeaşi relaţie care există între muzica vocală şi acompaniament : planuri paralele ale gîndirii"'*. Aşadar, înţelesul care nu mai poate fi citit limpede în tablou se fixează lîngă tablou sub forma comentariului. Drumul spre subiectivitate sau, mai degrabă, cucerirea subiectivităţii generează în chip necesar comentariul. Or, „comentariile, caro se prezintă sub forma unei imensităţi de manifeste, critici, cărţi, broşuri, texte de expoziţie, conferinţe ş.a.m.d. trebuie înţelese ca *parte componentă* esenţială a *artei moderne însăşi* care, aşa zicînd, se mişcă mai departe sub forma a două curente : unul optic şi altul retoric ; este un fenomen unic în felul lur'[fi].

Desigur că diviziunea operată de Gehlen în cîmpul artei *(artă ideatică, artă realistă* şi *artă abstractă)* este discutabilă, dacă o judecăm în perspectiva fenomenului artistic propriu-zis. în sfera fenomenului apar întotdeauna forme care nu pot fi aşezate riguros sub egida unui singur concept. N-ar trebui să numim în acest sens decît, de exemplu, pop-arta, neorealismul european sau hiper-realismul american. Opţiunea lui Gehlen este legitimată însă din unghiul receptării. El proiectează o ipoteză de lucru (însăşi această diviziune) în scopul de a ilustra
— în legătură cu actul de receptare — „*procesul de reducţie*al conţinutului tabloului, „o reducţie care, pe de o parte înseamnă, în mod necesar, o sărăcire şi diminuare, dar pe această bază, de fiecare dată îngustată, există, în schimb, un spor de impresii, un cîştig în ceea ce priveşte libertatea de mişcare" [7]. Strîns legat de acest prim obiectiv teoretic, se conturează al doilea : diminuarea, procesul de reducţie a conţinutului tabloului înseamnă, în chip necesar, *schimbarea sistemului de referinţă,* mişcarea de la *obiect* (natura) la *subiect,* din sfera *obiec- tualităiii obiectului* în sfera *inferiorităţii subiectului.* Acestea sînt, dealtminteri, coordonatele pe care este surprins actul de receptare, începînd cu tabloul ideatic (de tip religios sau profan) şi sfîrşind cu cel abstract. Pe parcursul

•' *Idem.* p. 28.
[i *Idem,* p. **92 (subl. ns.).**
[7] *Idem,* p. 2.9.

demonstraţiei sale, Amold Gehlen subliniază fenomenele de rupere şi deplasare a deprinderilor perceptive, situaţiile experienţei artistice, situaţii pe care conştiinţa estetică, sub latura ei teoretică, a trebuit să le integreze, reacţiile publicului de artă în raport cu procesul „autonomizării privirii" etc. Lucrarea sa este deosebit de importantă pentru înţelegerea modificărilor de substanţă intervenite în modalităţile receptării, mai cu seamă pentru că fenomenul este surprins — evident, nu întotdeauna în mod egal — din unghiuri diferite, cum ar fi cel sociologic, filosofic.

Ipoteza istoricului de artă german Werner Hofmann ni se pare a avea un mai înalt grad de generalitate[8]. Problemele receptării apar aici pe un plan secund, dar eîtuşi de puţin neglijat, în primul plan situîndu-se *ontologia* operei de artă văzută în devenirea ei istorică, aşadar interpretată în două moduri : ca *evoluţie internă* a formelor, succesiunea lor, deci, în plan formal şi sub raportul *determinării cauzale,* respectiv sub raportul *'motivaţiilor* care survin din acţiunea corelată a culturii si civilizaţiei. El întreprinde o analiză a fenomenului plastic contemporan, obiectiv care-l obligă să coboare la izvoarele ei istorice, adică la principiile picturale care au fost formulate în cea de a doua jumătate a secolului al XlX-lea, dar şi ceva mai departe pînă către secolele XV şi XVI. în aceste cadre şi pe o atare direcţie analitică raportul *subiect-obiect* este tratat ca mişcare de la conţinuturile obiectuale la conţinuturile formale, conţinuturi care ţin în chip exclusiv de intuiţia, imaginaţia şi fantezia subiectului. Pe căi diferite, Arnold Gehlen şi Werner Hofmann ajung în acelaşi punct, în punctul în care stratul formal devine singura dimensiune valorică a operei de artă. In acest punct se instalează deplina autonomie a subiectivităţii : preeminenţa imaginarului.

Dacă relaţia subiect-obiect în sfera artei (ca modalitate spirituală) a putut fi mai bine urmărită la nivelul esteticii filosofice şi al teoriei artei, această a doua problemă — preeminenţa imaginarului — poate fi mai bine urmărită şi înţeleasă la nivelul experienţei artistice pro- priu-zise. Ne situăm, de astă dată, în perimetrul istoriei artei cu întrebările : cînd a început, de fapt, deplasarea

[8] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne,* Edit. Meridiane, Bucureşti, 1977.

sau, mai bine-zis,' dezlipirea subiectului dc obiect, cînd[1] au Început, aşadar,[1] artiştii să confere mai multă atenţie eonţinuturiior formale şi să neglijeze conţinuturile obiectuale ? Ce consecinţe dezvoltă exigenţa preeminenţei imaginarului ıı planul creaţiei artistice ? Prima întrebare nu poate primi un răspuns satisfăcător, nici chiar dacă o rezervăm doar pentru o anumită epocă. Lucrurile se încurcă dacă în dezbatere va fi invocată arta *abstractă preistorică,* un tip de artă la care nu s-a ajuns prin suprimarea eonţinuturiior obiectuale in favoarea eonţinuturiior formale. „Abstracţia" artei medievale este şi ea o realitate. Aici, dezlipirea subiectului de obiect primeşte în primul rînd fundamentări de' ordin filosofie. Pentru ceea ce urmărim a demonstra, este suficient să evocăm experienţa artistică incepind - cu secolul ai XJX-lea, şi anume, mai precis, cu Ingres. Dar de ce cu Ingres şi nu cu impresionıştii ? Pentru că, intr-adevăr, în pictură, „scandalul" a început cu Jean-Dominique Ingres, pictorul care, în tabloul său intitulai *Odaliscă* expus in Salonul din 1817, începuse „a păcătui împotriva naturii", respectiv împotriva *anatomiei.* După gustul său „bizar şi ne- liniştitor“, Ingres trasa o linie a spatelui, linie care, in viziunea pictorilor academici, avea trei vertebre în plus. El păcătuia, astfel, împotriva naturii pentru că transgresa legile sacre ale anatomiei : modelul său arăta un spate neobişnuit de lung. Dealtminteri, cu hipertrofia lungimilor pictura europeană a mai avut de-a face, dar fără să provoace scandal. în cazul lui Ingres, îndrăzneala era interzisă şi blamată din mai multe raţiuni, şi mai întîi pentru că avea un caracter contaminant şi se constituia ca primă cauză a unei întregi suite de „scandaluri'[4]. Criticii care încriminau actul pictorului Ingres aveau, în această privinţă, dreptate. După actul său „scandalos" au urmat nu mai puţin „scandaloasele opere romantice" semnate de Delacroix, mai cu seamă între anii 1820—1840. Imediat după Delacroix, la zece ani distanţă (1350) începe mult comentatul episod Gustave Courbet. Doctrina sa, care profesa realismul, „*perturba spiritul artistic**. Doctrina şi gestul său au generat o serie de răsturnări şi au avui ecou pînă către anii 1863 cînd Ecîuard Manet expune la „Salonul refuzaţilor" tabloul intitulat *Dejunul pe iarbă,* tablou calificat de împăratul Napoleon al Hl-lea ca indecent. Impresionıştii vor deveni.

rînd pe rînd, pictorii cei mai scandalos! ai sfîrşituluî de veac. După ei vin Gauguin şi Cezanne, pictori care ău provocat în epocă cele mai vii proteste. „Scandalul impresionist" se încheie, dar pentru ca în 1905 să înceapă o nouă serie : 1905 fauvismul şi, în 1908, cubismul. Vin apoi scandalurile (şi la propriu) cauzate de dadaism şi suprarealism, -„scandaluri" care vor dura şi se voi- reînnoi după cel de al doilea război mondial. Şi totul pleacă, sînt de părere mulţi istorici de artă, de aici, anume că în. spatele unei odalisce s-au găsit trei vertebre în plus[9]. Evident, aici nu este vorba, pur şi simplu, de o deformare a viziunii, ci de o *transformare anatomică ce viza efecte expresive*. Actul lui Ingres nu este altceva, privit retrospectiv, decît un anunţ timid al revoluţiei artistice care se anunţa. Abateri de la „bunele principii ale anatomiei" le vom regăsi, cum observam, în întreaga istorie a artei moderne. Ele sînt prezente, în acelaşi scop, la Cezanne, cu deosebire în tablourile *Negrul Sci-pion* si *Tînăr cu vestă roşie,* la Picasso în ■■*Femei pe ţărmul mării.* Alte exemple de „hipertrofie a lungimilor" le găsim la Modigliani (în personajele tablourilor pictate între 1906— 1920). Astăzi, sculpturile lui Giacometti prezintă, de asemenea, alungiri expresive surprinzătoare. Această situaţie ar putea fi în.tîmpinată cu următorul argument, anume că „abaterile de la aparenţa fizică" în scopuri expresive caracterizează arta unor epoci întregi,-arta-unor pictori aparţinînd altor epoci. S-ar putea aduce în acest sens exemplul statuetelor etrusce din secolul IV î.e.n.. arta bizantină sau pictura lui El Greco, pictură în care abundă personajele cu „anatomie suplă" ete. Pentru perioada modernă, situaţia trebuie concepută în alţi termeni. Aici este vorba de o perioadă de cercetări picturale prin excelenţă, de o perioadă care plămădeşte datele unei noi conştiinţe estetice. Accentul nu este pus pe „desfigurarea anatomică", ci pe necesitatea suprimării modeleului. Se căuta mai degrabă vivacitatea şi forţa desenului, energia liniei, care, singură, ajungea să redea o imagine vie. Într-o primă fază se căutau, mai cu seamă» vigoarea şi viaţa liniei, iar aceasta pentru că singurul

[!] Vezi **de** ex. **Yvon** Taillander, *Naissance de la pel iture moderne,* Les Librairies Associes, Paris, 1963. Exemplele car<* urmează sînt luate din această lucrare.

lip de linie autorizat pînă atunci do tradiţie trebuia să rezulte prin întîlnirea a două zone diferite prin valoare sau culoare. Un Delacroix, de pildă, va alege, între linie şi culoare, bogăţia culorii. Alegînd însă culoarea, el va provoca o adevărată revoluţie, anume prin aceea că alegînd acest element formal va fi constrîns să renunţe la desenul precis. Prin felul în care Delacroix pune tuşa (amprenta penelului) el îl anunţă pe Bonnard şi-i prefaţează cumva pe impresionişti şi pe „taşişti". De aici se va trece curînd la tehnica *aplatului* (tehnica tentelor plate). Prin acest procedeu se suprimă modeleul clasic, adică sugerarea în relief a formelor. Dai- dacă prin culoare Delacroix rămîne fidel *clarobscurului,* impresioniştii vor relua procedeul lui Delacroix dar fără clarobscur. Delacroix, să mai adăugăm, apare ca un novator şi în privinţa reprezentării spaţiului, ca şi în privinţa evocării distanţei care ne separă de obiecte. în acest sens, tabloul *Libertatea îndrumînd poporul (La liberte guidant le peuple)* rămîne semnificativ pentru arta de a determina distanţele, deşi tabloul nu are perspectivă.

Courbet declanşează „scandalul adevărului". .Publicul francez de la jumătatea secolului trecut vedea în tablourile sale aberaţii şi un „vădit cult al urîţeniei, monştri şi batracieni giganţi". Datorită doctrinei pe carc o profesa, Courbet a fost calificat ca „şef de bandă socialistă". Iar aceasta mai ales întiucît era bun prieten cu Proudhon. Lăsînd deoparte anecdota, trebuie reţinut faptul că Gustave Courbet a contra venit normelor şi canoanelor clasice prin alegerea subiectului şi prin modul de tratare a acestuia. Contrar a ceea ce se crede, Courbet a deschis realmente porţile *imaginarului* prin deviza sa : „a găsi expresia cea mai completă a unui lucru existent". întemeietorii stilului impresionist — Monct, Re- noir şi Pissarro — s-au înscris decis sub exigenţele acestei devize. Este ştiut, dealtminteri, că Baudelaire îi reproşa lui Courbet faptul că odată cu izgonirea îngerilor din pictură el ar fi izgonit, deopotrivă, fantasticul şi imaginaţia, că împreună cu Ingres ar fi un adversar al „su~ pranaturalismului" şi că ambii ar fi detronat „imaginaţia ca regină a facultăţilor". Baudelaire greşea. Cercetări mai cuprinzătoare au demonstrat contrariul, anume că la Courbet imaginaţia nu era înlăturată, ci constrînsă doar să împartă puterea cu „facultăţile de observaţie". Pe

această latură I-au urmat impresioniştii. Prin grija sa pentru a găsi expresia cea mai completă a unui lucru existent, Courbet rămîne un precursor al cubiştilor (dezideratul „descripţiei totale[1']).

Prin cultul „facultăţilor de observaţie[1'] *se descoperă clipii* şi „spectacolele mişcătoare". Se pictează foarte repede sub efectul unei anume impresii, adică aspectul unui moment dat într-un *loc dcil*. Monet, de exemplu, nu pictează fluviul sau regatele de pe Sena, ci lumina care invadează acest spectacol, un moment luminos particular, deci *clipa*. Monet este pictorul care înlocuieşte reveria prin observaţie. El aşteaptă totul de la ceea ce vede, şi vede că lumina şi trecerea soarelui schimbă peisajul. In actul „pulverizării lucrului în lumină" apar însă anume probleme de ordin strict pictural- Monet suprimă negrul,

— o chestiune care nu a fost sortită să rămînă fără consecinţă. Mai întîi că negrul este incompatibil cu spectacolul naturii văzut în aer liber şi sub soarele intens de vară. Corpurile au însă volume, şi apare imediat întrebarea : cum să fie ele pictate fără umbră, adică fără a se recurge la serviciile culorii negre ? Soluţia lui Monet a fost aceea de a înlocui negrul cu o altă culoare, şi anume cu o culoare rece : bleu, verde sau .violet. Numai că această substituire a generat anumite dificultăţi. Este ştiut că între negru şi alb, între negru şi nu importă ce altă culoare există mult mai mare diferenţă decît între culoarea cea mai rece şi culoarea cea mai caldă, ca între un roşu torid şi un albastru glacial. Prin utilizarea culorilor reci în locul negrului, pictorul ajunge la a nu produce însă decît volume slabe, foarte lejere, abia sesizabile. S-a spus imediat : „pulverizarea volumului[1]*, pe un ton de blamare, dar ceva mai tîrziu s-a observat că această soluţie plastică s-a dovedit a fi unul din cele mai puternice mijloace de a asocia formele şi culorile cele mai opuse.

Estetica impresionistă va fi supusă însă curînd unui examen critic foarte atent. Cezanne şi Renoir simt că procedeele impresioniste şi legitimarea acestora sînt foarte fragile, anume în sensul că se resimte lipsa desenului precis, a liniilor nete pe care impresionismul le exclude din principiu. în stilul impresionist precumpănea, pe de altă parte, „haosul realităţii înnecate în lumină". Acest fapt avea repercusiuni asupra tehnicii picturale şi în

sensul că nu-şi mai putea propune să se preocupe şi de universul lumii interioare. Către universul lumii interioare se va îndrepta Seurat. El va realiza la nivelul punctului obţinut prin culoare un fe'l de sinteză între lumină şi ordine, opunînd năzuinţei către haos a impresioniş- tilor o nevoie de restituire a ordinii prezente în sfera existenţei reale. Gauguin va proceda Ia fel : în locul dezordinii senzoriale şi a dinamismului nestăpînit al lumini: el vrea să introducă pacea sufletească şi „imobilitatea austeră a figurii omeneşti'[1]. Van Gogh, de asemenea, va deschide calea picturală pentru „analiza lăuntrică a forţelor naturii'*. Cezanne, la rîndul său, vine cu înclinaţia remarcabilă pentru scriitura ordonată şi pentru descoperirea adevărurilor permanente din noianul de atribute ale lumii obiective. De reţinut aici mai cu seamă faptul că pentru Gauguin şi Van Gogh culorile vor servi nu pentru a exprima fenomene vizuale (umbrele şi luminile), ci sentimente şi pasiuni. FauvLsmul, pictorii care I-au ilustrat, invocă argumentul în virtutea căruia culoarea nu serveşte doar pentru a reda lumina zilei. Ea 'poate fi folosită în alte scopuri. Impresionişti — s-a convenit — au dezvoltat ca deosebire simţul culorii, dar, s-a observat imediat, estetica impresionistă riscă să îndrume pictura pe o cale periculoasă. Iar aceasta pentru că : a) a suprimat contrastele violente ale clarobscurului, b) a dizolvat formele.

Am văzut că de la Ingres încoace se amorsează procesul unei veritabile revoluţii optice. Ce s-a obţinut din punctul de vedere al problemelor picturale pînă către 1910 ? Abaterea de la „bunele norme ale anatomiei (Ingres). Sacrificarea asemănării (Delacroix cu calul său *roz* şi Gauguin cu cîinele său *bleu).* Sacriiicarea clarobscurului în favoarea culorii cu toate consecinţele ce aU decurs de aici : pulverizarea liniei şi dizolvarea formelor (impresionişti). Sacrificarea totală sau aproape totală a clarobscurului şi modeleului clasic (fauvii). Sacrificarea — pe alte temeiuri estetice — a liniei de către Van Gogh şi Vlaminck. Impunerea tezei cezanniene : culoarea este un mijloc, nu un scop ; pictura trebuie să fie operă de reflecţie, cel puţin în sensul că trebuie să ştim ce facem mai înainte de a picta. Sacrificarea luminii naturale în favoarea luminii artificiale sau imaginare (cubiştii;. Sa

crificarea a însuşi. *subiectului* (arta abstractă înccpind cu Kandinsky).

Toate aceste „sacrificări", abateri de la normă sau eliberări au constituit tot atîtea importante stimulente pentru imaginaţie. De exemplu : dezideratul „descrierii totale" i-a condus pe cubişti la „arătarea" obiectului sub toate aspectele : de deasupra, de dedesubt, din faţă, din '•spate sau din profil şi toate acestea simultan. Se pictează, printr-un fel de „transparenţă" şi ceea ce se află in spatele obiectului. Această tendinţă „realistă" este complotată de o alta, redarea mişcării sau descrierea acesteia. Cubiştii au introdus, de asemenea, *simbolul* (in sensul reducerii unui obiect la forma cea mai simplă care îi rezumă) şi *sincopa* (un obiect este brusc tăiat pentru a face loc unui vas sau o formă rectilinie este tăiată pentru a lăsa să apară o formă cilindrică *(Bucătăria* lui Le- ger). Pictura a cucerit *atmosfera* în sensul că spaţiul a devenit purtător de obiecte şi peisaje. Aşa-zisul „spaţiu purtător- îl regăsim la Kandinsky, Leger, Chagall, Max Ernst, Paul Klee. S-au descoperit, de asemenea, *formele inaleabile.* Avem aici în vedere pe Modigliani, Soutine sau Rouault. Răsturnarea oricărei ierarhii în pictură : 'construcţiile dadaiste din deşeuri (Kurt Schwitters). Descoperirea luminii artificiale sau imaginare de către cubism este urmată de descoperirea *ami-luminii* de către suprarealism (o lumină lunară ziua, o lumină solară noaptea). Descoperirea soluţiilor picturale pentru redarea *mobilităţii spaţiului* în suprarealism. Apariţia şi teoretizarea *informalului* şi a procedeelor „iraţionaie-* : drip-pingg-ul (Jakson Pollok).

Suprimarea formei tradiţionale — forma cu contururi nete — lasă loc, desigur, unei alte forme. Chiar modalitatea picturală informală introduce o formă care, la rîndul ei -— ca şi forma figurativă tradiţională — este forma a ceva. Dar ce este şi ce poate fi acel ceva în condiţiile în care orice posibilitate de recunoaştere este exclusă ? De aici încep întrebările şi neliniştea privitorului.

Dezideratul unui ochi nou care să înveţe să vadă se cristaliza deja în cadrele experienţei impresioniste ca primă epocă critică, de ruptură, faţă de vechile forme de artă. Derularea — ameţitoare — a experienţelor artistice care au urmat a legitimat principiile constructive noi ale actului pictural, dar într-o suită de relaţii contradictorii.

Arta tradiţională trimitea întotdeauna la o situaţie obiectivă. Aşa încît, pentru a înţelege şi judeca, sensibilitatea privitorului nu avea decît să se transpună în obiect printr-un fel de „obiectivare sensibilă[9]". Aşezată pe principii noi, arta modernă, dimpotrivă, ne reconfigurea- ză sensibilitatea şi puterea de judecată. Ceva s-a schimbat, anume mai întîi faptul că opera nu se mai creează în sine şi pentr u sine, ci în raport cu o problematică specială a artistului. In condiţiile experienţei artistice moderne, artistul vizează să elaboreze cu precădere un obiect dedicat analizei şi problematizării, adică actului critic (Werner Hofmann). S-a schimbat, în al doilea rînd faptul că faţă de atributul de „eternitate[11] al operei artistice tra- . diţionale, obiectul estetic modern şi contemporan devine din ce în ce mai deliberat o problemă de angajare socială şi de participare la zonele de concretitudine ale vieţii contemporane. Or, din miezul fierbinte al acestei vieţi cresc în permanenţă noi sensuri. Noua problematică a educării estetice a privitorului înglobează într-o strînsă unitate aceste trei principale aspecte. Se impune a fi luat în consideraţie nu numai faptul că între privitor şi opera de artă se constituie astăzi o altă relaţie ca urmare a afirmării unei noi problematici de creaţie, ci mai ales făptui că însăşi această problematică de creaţie se deschide preponderent problemelor strict picturale. Luînd în consideraţie motivele care au condus la intensificarea subiectivităţii în arta modernă, Arnold Gehlen observa în acest sens următoarele : „Dacă se socotesc la un loc toate aceste împrejurări, rezultă că sosise cu adevărat timpul cînd pictura trebuie să încerce să-şi găsească întemeierea în sine însăşi, adică, în ultimă instanţă, în propriile ei mijloace artistice. Căutîndu- se pe sine s-a pus pe sine în discuţie : problematizarea ei a apărut în chip de punerea problemei artelor şi rezolvarea lor"[10]. In acest context, dialectica procesului de receptare primeşte, în chip firesc, o nouă determinare şi se aşază în perspectiva altor concepte.

[10] Arnold Gehlen, *op. cit.,* p. 74

VASILE DONOSE

MUZICA SECOLULUI XX
(Limbaj, gîndire, sensibilitate, comunicare)

Evoluţia muzicii ca mod de comunicare artistică s-a aflat, întotdeauna, într-un raport de logică, activă şi reciprocă interdeterminare pe de o parte, cu spiritul adînc al epocilor pe care le-a reflectat iar, pe de altă parte, cu evoluţia generală a sensibilităţii şi capacităţii intelectuale ale umanităţii, ca stare potenţială de receptare şi asimilare a valorilor ei.

Criteriul reciprocităţii care operează la baza acestui proces evolutiv implică şi determină, aşadar, atît poziţia muzicii în contextul mai larg al creaţiei spirituale a societăţii, ca dimensiune specifică a acesteia, cît şi aspecte ale integrării ei, ca fapt de cultură autentică, în demersurile complexe ale contemporaneităţii. Analiza, din această perspectivă, a fenomenului muzicii contemporane universale şi, deopotrivă, al muzicii româneşti, impune, însă, din capul locului, precizarea că problemele muzicii secolului nostru decurg în mod logic din realitatea dură şi contradictorie a acestui secol minat parcă de morbul incertitudinii, zguduit, la scară planetară, de cele mai dramatice încleştări sociale şi politice din cîte a cunoscut omenirea.

Cele mai fantastice cuceriri ale minţii omeneşti cum sînt pătrunderea adîncă în spaţiile siderale şi intrarea omului în „dialog“ cu întregul sistem cosmic, smulgerea din sînul materiei infinitezimale a unor extraordinare capacităţi energetice ca potenţial de distrugere vin să întunece şi să tulbure liniştea planetei noastre, să derutero speranţele şi credinţa în bine.

Dar este oare obligatoriu ca dezagregarea atomului să l'ie însoţită şi de dezagregarea morală a oamenilor ? Trebuie, într-adevăr, să fie muzica secolului al XX-iea „o vrăjitorie şi isteric colectivă" cum se exprima compozitorul francez Pierre Boulcz, în 1958, în convorbirile sale cu criticul Antoine Golea sau, dimpotrivă, ea este chemată să clădească o lume a ficţiunii' amăgitoare departe de miezul propriu-zis al timpului ?

„Cvartetele de Bartok îmi amintesc atît de mult de fragmentarea lumii în care ne aflăm, de labirintul ce pare fără ieşire în care trăim incit mi-e şi teama să Iernai ascult* — spune scriitorul latino-american Erico Ve~ rissimo, prin intermediul unui personaj din celebrul său roman — *Domnul Ambasador*.

Dar ce poate fi mai valoros .pentru o operă de artă dacă nu capacitatea ei de a fi, într-un fel, seismograf al epocii, document psihologic şi moral asupra timpului ? Poate fi libertatea de creaţie o formă de manifestare a nihilismului moral şi politic, o cale de evadare din cîm- pul. luptei pentru redobîndirea unui posibil paradis pierdut ? Cum evoluează limbajul muzicii pentru a putea „ţine întru totul pasul cu spiritualizarea neamului omenesc" ? — cum spunea Heine. Care sînt implicaţiile, în atitudinea iubitorului de muzică, a procesului de transformare a acestei arte din mijloc de consolare, în instrument de cunoaştere ? Ce loc ocupă muzica românească în peisajul componistic al secolului al XX-Iea ?

Iată întrebări ce se formulează aproape de la sine, dar ale căror răspunsuri ar necesita aprofundări îndelungi şi din mai multe unghiuri de vedere, începînd cu cele privind etica procesului de creaţie, cu aspecte ale sociologiei muzicale contemporane şi terminînd cu cele ce ţin de domeniul muzicologiei ^propriu-zise, al teoriei limbajului muzical.

Din raţiuni de spaţiu, în limitele studiului de faţă ne vom mărgini, doar la cîteva idei ce ar putea sugera, credem, imaginea de ansamblu a vastului orizont problematic, propriu fenomenului muzical contemporan. *Există o criză a muzicii secolului XX ?* Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Există o criză a muzicii pentru că există o criză a omului acestui secol, fenomen de la care muzica nu se poate sustrage. Ea exprimă firesc conflictele care zguduie conştiinţa europeană. A-i obliga pe compozitori.

să se întoarcă la stadiul în care a fost posibilă aria plină de candoare „La Donna e mobile- sau la arta componistică proprie unui Vivaldi sau Domenico Scarlatti, ar însemna o trădare a epocii. Se impune, aşadar, acceptarea ideii că, acolo unde există, marasmul muzicii reflectă o criză a omului şi că explicarea muzicii prin om implică, în mod necesar, întoarcerea la om cu noile lumini, dar şi cu noile întrebări pe care audierea unor lucrări de SehOnberg .sau Varese, Bartok sau Cage, lanis Xenakis sau Romuald Vandelle le sugerează. Familiarizarea cu aceşti compozitori, ca şi cu mulţi alţii, neamintiţi aici, nu ar ayea nici un sens dacă nu ne-ar dezvălui resorturile secrete ale atît de contradictoriei si derutantei vieţi a secolului XX, dacă nu ne-ar da posibilitatea să înţelegem sensul evenimentelor pe care le trăim mai mult sau mai puţin conştienţi de ceea ce semnifică ele. Ascultate ca muzică pură, ca joc sonor, ca divertisment destinat a ne înfrumuseţa răgazurile, lucrările acestor compozitori sînt insignifiante în raport cu splendorile muzicale ale unui oratoriu de Bach sau ale unei messe de'Mozart. In acest caz s-ar putea spune că muzica secolului nostru este mai puţin importantă decît aceea din secolele precedente ? Nu, pentru că ceea ce pare a salva esteticeşte fenomenul sonor al acestui secol este calitatea lui de instrument de cunoaştere. Pe acest plan trebuie să-i căutăm originalitatea, forţa lui de a penetra în conştiinţa şi sensibilitatea oamenilor. Vorbind despre transformarea muzicii în instrument de cunoaştere nu subînţelegem cî- tuşi de puţin, ca revers necesar, dispariţia caracterului ei emoţional : nu se întîmplă aşa ceva măcar pentru motivul că efectul produs în noi de orice excitant sonor -— indiferent dacă el constă în zgomote brutale sau în, sunete catifelate — este un efect prin excelenţă emoţional. Numai că emoţionalitatea noii muzici este esenţial deosebită de aceea a maeştrilor clasici sau romantici. Chiar şi în exprimările cele mai învolburate ale acestora răzbate ca dominantă chemarea culmilor — ascultîndu-i te simţi transportat spre înalturi. Fiorul iscat în noi de muzica modernă, chiar şi de către cea mai puţin învolburată, e de altă natură. Încercîndu-l, ne simţim zguduiţi şi copleşiţi, ca şi cum viaţa ne-ar pune în faţa unei privelişti care ne încremeneşte — spiritul nu-şi mai poate lua zborul, se consumă la faţa locului într-o mută înmărmu-

rire. într-un auditor cu adevărat sensibil, chiar dacă nu e favorabil modernismului, muzica de factură expresio- nist-tragică de la Simfonia IV sau VIII de Şostakovici pînă la *Karre* de Stockhausen lasă dîre de foc, sînge şi noroi din care apoi, inevitabil şi implacabil, ţîşnesc una după alta întrebările, încingînd în juru-i o horă a ielelor.

Nu este nevoie întotdeauna să ne distanţăm în timp de o muzică intens tulburătoare pentru a ne da seama că ea reprezintă un document asupra problemelor spirituale ale veacului : această calitate ni se sugerează uneori direct, în plină audiţie — adesea într-un mod nu prea agreabil auzului format la şcoala melodismului liric — ceea ce smulge ascultătorului nemulţumit cunoscutul reproş al intelectualismului. Sonorităţile producătoare de şoc nervos, prin tensiunea sau stridenţa lor, au de obicei ca revers construcţii riguroase pînă la geometrism, a căror prea evidentă reflexivitate aruncă o nobilă lumină asupra erupţiilor pătimaşe, dezvăluindu-le sensul profund. Cursul meditaţiei este adesea condus cu o stringenţă care îi dă o înfăţişare de-a dreptul silogistică : uneori abstractă, ţinînd de o concepţie speculativă a muzicii, alteori indicînd o formidabilă încordare pe care vrea s-o împiedice a exploda. Pe măsură ce-şi vedeau arta in- telectualizîndu-se, compozitorii au început să se simtă din ce în ce mai atraşi de mirajul ştiinţei contemporane, atît de îndrăzneaţă în investigaţiile ei. E interesant şi semnificativ că atunci cînd fructifică sugestia teoriilor ştiinţifice sau a formulelor matematice, muzica îşi vede grandios amplificată vehemenţa sonoră — cum este cazul lui Ianis Xenakis, Stroe, Brînduş. încă o dovadă că, asu- mîndu-şi, mai mult ca oricînd, funcţia de instrument de cunoaştere, muzica nu-şi pierde intensitatea de expresie.

Din ce cauză s-a transformat muzica, de-a lungul acestor 6—7 decenii, într-un instrument de cunoaştere renunţînd la vechea ei funcţie consolatoare ? în nici un caz pentru că aşa au hotărît, de capul lor, compozitorii. Aceştia n-au făcut decît să se lase — şi era inevitabil! — antrenaţi de evoluţia generală a spiritualităţii europene, minată din ce în ce mai energic şi devorată din ce în ce mai necruţător de progresele cunoaşterii. Atras irezistibil în orbita acestui proces, compozitorul s-a văzut treptat absorbit de preocupări care, dacă nu erau complet necunoscute vechilor maeştri, în nici un caz nu jucau rolul

obsedant ce le-a revenit în secolul XX : *a* reflecta realitatea, a releva adevăruri, a rosti mesaje mai mult sau mai puţin izbăvitoare pentru omenire, a verifica sonor tezele ştiinţei contemporane. Ceva din aceste preocupări, există, desigur, în opera oricărui mare muzician, dar ele au fost secundare în raport cu imperativul frumuseţii pur muzicale. Pînă şi la Richard Strauss, compozitorul cei mai literaturizant, se poate distinge prioritatea muzicalităţii şi a ideii muzicale pregnant reliefate. Pentru avangărzile secolului XX dorinţa de a face din muzică o gnoseologie a devenit tiranică şi a înghiţit principiul frumuseţii. Pentru ei nu mai există valoarea muzicală în sine, ceea ce clasicii şi romanticii postulau ca legi eterne ale muzicii reprezentînd o formă istoricește depăşită. Dar cercetarea şi creaţia călăuzite de dorinţa exclusivă de a face din muzică un instrument de cunoaştere au generat modalităţi care nu mai au nimic comun cu ceea ce bunul simţ estetic consideră a fi muzică : gnoseologizarea muzicii este de neconceput fără transformarea ei în anti- muzică. Ar fi însă o eroare să tragem o graniţă categorică între secolul XX şi cele precedente, cînd s-au creat opere ce pot fi ascultate cu plăcere, care cîntă în noi, care ţin
— într-o măsură sau alta — de sublim, categoria estetică cea mai adecvată artei muzicale. Această transformare a muzicii din divertisment în cunoaştere a fost de veacuri presimţită, dorită, anunţată de compozitori. Cînd îşi deriva întreaga *Ofrandă muzicală* sau *Arta fugii* din cîteva motive generatoare, edificînd prin varierea lor o adevărată operă de logică muzicală, Bach anticipa riguroasele construcţii seriale ale veacului XX : nu erau chiar atît de lipsiţi de temei ScHonberg şi Webem numindu-1 „primul compozitor dodecafonic[11]. Cît despre efectul anti-muzical pe care trebuie să-i producă acest intelectualism componistic, el avea să se întrevadă chiar spre sfîrşitul romantismului. Cel mai teoretizant dintre toţi compozitorii de pînă la el, Richard Wagner, pentru a face din imaginile sale muzicale portrete spirituale cît mai fidele realităţii, nu pregetă să schimonosească fraza muzicală mergînd pînă la isterizarea ei. Ascultarea ei nu prilejuieşte euforii, dar oferă — pe lîngă fioruri stranii şi lucidităţi neliniştitoare — posibilitatea de a descoperi trecutului dimensiuni psihologice care, altminteri nu puteau fi bănuite. Exemplele de acest fel ar putea fi considera-

bil înmulţite. Din perspectiva prezentului, aceste exemple arată că trecutul este asemenea unui arc întins şi gata să tragă în direcţia viitorului ; ne arată că fenomenele sonore ale secolului nostru n-au apărut ex nihilo, şi nici din capriciul compozitorilor :aceste fenomene, avînd rădăcini adînei în istorie, au evoluat în pas cu dezvoltarea societăţii umane. Răspunderea de tizi a muzicii o poartă deci, nu numai timpul nostru ci şi logica unei evoluţii la care au contribuit toţi marii inovatoxi de la Machault la Wagner şi de la ei la toţi compozitorii acestui secol, care au făcut arta lor din ce In ce mai problematică. Dar problematizarea muzicii, după cum vom vedea, nu trebuie să ducă la dezumanizarea ei, pentru că, oricît de complexe şi dure ar fi realităţile cu care se confruntă, omul nu poate abdica de la esenţa supremă a vocaţiei sale, aceea a instituirii prin creaţie, a binelui şi frumosului.

Nu trebuie să i se ceară muzicii ceea ce o poate depăşi sau, în orice caz, ceea ce se situează în urma şi în afara ei.

Pe de altă parte, ascultătorii nu trebuie să considere muzica un fel de vrajă ce se poate exercita ca atare asupra .lor fără nici o contribuţie activă a spiritului lor. A „înţelege" muzica înseamnă a desfăşura o operaţie activă şi constantă a spiritului, adică, în esenţă, a percepe raporturile care leagă un sunet de altul, după legile armoniei, şi care determină o continuitate dialectică de la prima expunere a temelor, prin desfăşurarea elaborată, pînă la ultima lor formulare, în care ele continuă să fie aceleaşi, dar sînt şi altele, îmbogăţite cu toate metamorfozele la care compozitorul a ştiut să le supună de-a lungul elaborării, cu toate aspecteie pe care ele le-au luat treptat în modificările lor, în aşa fel îneît, în acordul final nu sînt numai acele note determinate care îl compun, ci, într-un anumit fel, sînt prezente, printr-o victorie a spiritului asupra timpului, toate cele care I-au precedat — şi au condus la el. Se poate observa lesne că, de exemplu, acordul final al unei simfonii sună cu totul diferit pentru un ascultător care stă în sală în tot timpul executării ei decît pentru altul care se întîmpîă să intre în sală numai în momentul acela, al finalului. înţelegerea acestor legături, care leagă notă de notă şi instituie continuitatea discursului sonor de la începutul la sfîrşitul

unei piese muzicale, înseamnă a înţelege muzica.: Faptul poate fi uşor sau dificil, după caz ; adică, în funcţie de lungimea piesei şi de evidenţa mai mare sau mai mică .a acestor raporturi interne. De exemplu, oslo mai uşor de „înţeles" o arie de operă, decît o lucrare simfonică. Aici raporturile intre o notă şi alta sînt elementare şi clare : este vorba de o construcţie schematică din cîteva .fraze scurte, a căror legătură reciprocă este fondată, de .cele mai multe ori, pe funcţiile fundamentale ale tonalităţii tradiţionale, şi în aşa fel îneît şi urechea mai puţin exersată o percepe imediat, fapt înlesnit, în plus, de respiraţia scurtă a frazelor înseşi. O cu totul altă dificultate prezintă înţelegerea, de exemplu, a unei simfonii de Brahms, unde frazele, dimpotrivă, sînt foarte lungi, şi sint deja dificil de individualizat şi fixat în identitatea lor : să ne închipuim apoi că le legăm una de alta, dacă ne gîndim că schematismul structurii este, în general, evitat de Brahms ca o grosolănie primitivă, şi în jurul gîndurilor principale germinează o bogată înfloritură de digresiuni, de idei secundare care, însă, se amplifică foarte curînd, pînă aproape să sufoce premisele discursului muzical, şi lungi paranteze se deschid continuu,, adesea parantează în paranteză, compozitorul neştiind să renunţe ia nici una din sugestiile care îi sînt propuse fanteziei, de către analogii trecătoare, aluzii subtile, adesea foarte diliciî de perceput. (Incidental observăm că, de obicei, este cu mult mai uşor să se urmărească operele muzicienilor care compun după o lege a contrastului, ca Beethoven şi Verdi, decît muzica concepută după legi de afinitate şi de analogie, cum este .aceea a lui Brahms sau a lui Debussy).

Dar, în ciuda gradului diferit do dificultate, natura ■operaţiei intelectuale care se efectuează pentru a „înţe- Iege“ atît aria cît şi simfonia de Brahms, este absolut aceeaşi : diferenţa este, tocmai, de grad, şi nu de natură. Si într-un caz şi în celălalt este vorba de necesitatea ca ascultătorul să-şi dea seama de motivul pentru care unui sunet îi urmează alte sunete determinate, acelea şi nu altele ; a simţi necesitatea succesiunii lor şi înglobarea lor într-un organism sonor superior prin acel soi de victorie asupra timpului, sau mai bine-spus, de conservare a timpului, care este muzica. Timpul şi memoria sînt ade

vărata esenţă a muzicii, aşa cum îi era deja cunoscut lui Aristosseno.

Cineva ar putea observa că aici muzica este redusă la relaţiile dintre sunet şi sunet, adică, practic, la legile armoniei care guvernează succesiunea orizontală a sunetelor în melodie şi asocierea lor verticală în acorduri, în timp ce, în muzică, operează şi alte elemente, ca ritmul şi timbrul. Este adevărat : dar ritmul şi timbrul acţionează în mod iraţional asupra ascultătorului, fără să i'ie nevoie de concursul său activ ; ele sînt, de fapt, elementele pe care se bazează cel mai mult manipulatorii muzicilor destinate unor scopuri practice ; sînt elementele în care se manifestă cel mai mult caracterul magic, incantatoriu, al muzicii, caracter pe care nu vrem cîtuşi de puţin să-i contestăm, dar trebuie să precizăm, iară echivoc, că el este străin naturii estetice a muzicii şi de aceea este accesoriu, şi nu esenţial. Prin aceasta se resping, fără îndoială, „teoriile muzicii“ şi „esteticile muzicale“ fondate pe conceptul de magie, ca şi acelea bazate pe autonomismul estetic, al jocului sonor în sine.

în urma observaţiilor de mai sus s-ar putea crede că, dacă a înţelege muzica înseamnă a urmări cu atenţie succesiunea dialectică a notelor şi temelor, ar fi necesar să fi studiat legile armoniei. Dar armonia — acel ansamblu de norme şi de legi care formează o disciplină precisă de învăţământ — nu este nimic altceva decît o codificare *a posteriori* a operaţiilor pe care le îndeplineşte spiritul nostru atunci cînd înţelege o piesă muzicală. De aceea, nu este cîtuşi de puţin necesar să fi studiat armonia pentru a înţelege muzica. Dimpotrivă, este neapărat necesar să se înţeleagă muzica pentru a cunoaşte armonia, dacă nu se doreşte a se reduce totul la a învăţa pe dinafară formule fără a le înţelege valoarea. Tot ceea ce se pierde, ascultînd o muzică fără a-i fi studiat armonia, este posibilitatea de a aplica etichete — după o nomenclatură inventată de teoreticieni — substanţei concrete a faptelor muzicale. Şi, în schimb, se evită un pericol foarte frecvent, şi anume, acela de a schimba eticheta eu substanţa şi a crede că a fost înţeleasă o piesă muzicală atunci cînd i s-a făcut acel soi de analiză gramaticală care, de multe; ori, nu ajută prea mult.

Propoziţiile formulate pînă acum ar putea provo» unele nedumeriri în legătură cu conceptele de limfcaj

muzical şi expresie artistică, de vreme ceîn muzică nu este nimic decăutat decît muzica însăşi. De ce limbaj muzical şi nu, de exemplu, stil ? Şi mai ales de ce limbaj muzical şi nu, simplu, muzică ? De ce să vorbim despre limbajul muzicii contemporane şi nu, pc scurt, despre muzica. contemporană ? Chiar dacă nu ar li vorba decît de o uşoară nuanţă de gîndire, o clasificare este necesară : a interoga cuvintele pentru a desluşi sensurile ascunse ale muzicii, este, cum am mai încercat să demonstrăm, o operaţie necesară dar insuficientă. Acelaşi discurs poate avea semnificaţii diferite, în funcţie de premisele metodologice generale la care este supus. Atribuim muzicii natura de limbaj pentru a afirma că ea este un mijloc de comunicare, ca şi cuvîntul scris sau vorbit, dar că valoarea sa nu se limitează la aparenţa sa, la fenomenul sonor, ci este căutată dincolo de sunete într-o semnificaţie pe care aceste sunete ar servi-o pentru a o transmite, datorită unei eficienţe simbolice şi semantice care este aceea a cuvintelor. Sunetele izolate sînt de utilizat exclusiv pentru funcţii narative, descriptive sau ■de comunicare practică, asemenea cuvintelor luate izolat. Este şi raţiunea pentru care atunci cînd vorbim de limbaj muzical nu ne referim la un limbaj comun, practic, şi instrumental, care se interpune, ca un sistem de simboluri între om şi lucruri şi între om şi sentimentele sale, aspiraţiile sau necesităţile sale. Un asemenea limbaj există, desigur, dar el nu face obiectul acestui studiu. Acum avem în vedere accepţiunea unui limbaj în întregime fantastic şi creator ; nu un instrument al expresiei, ci el însuşi expresie imediată şi directă.

Cînd Leibowitz afirmă că polifonia modernă poate fi considerată ca o „sinteză continuă" în sînul căreia toate acumulările precedente continuă să trăiască şi alcătuiesc un tot în aşa fel îneît în orice moment al istoriei sale totalitatea acumulărilor polifonice nu constituie decît un soi de premisă la cuceririle momentului istoric următor", atunci el trece cu vederea faptul că sinteza este întotdeauna integrarea a doi termeni : nu se realizează sinteza unui element doar cu el însuşi. Şi aici, erei[1], că sîntem destul de aproape de miezul chestiunii. în muzică, de fapt, operează întotdeauna sinteza limbajului muzical preexistent (asupra căruia acţionează compozitorul) şi a elementelor noi, imponderabile care vin

din exterior, din istorie, din condiţiile politice şi sociale şi — în esenţă — din umanitatea individuală a fiecărui compozitor şi din diferitele momente ale atitudinilor sale psihologice. Aceste atitudini intră într-o reacţie fecundă cu primul termen, în care se cuprind, deopotrivă, sugestiile oferite de folclor, precum şi elemente de structură şi tehnică compoziţională proprii trunchiului mişcător al limbajului muzical european. Şi unul şi celălalt dintre termeni sînt indispensabili pentru a realiza deplinătatea sintezei, adică arta, muzica ; un termen reprezintă momentul materiei şi ai determinării ei, moment care, izolat în sine, pare a se dezvolta după legile imanente ale unui inexorabil determinism evolutiv; celălalt termen reprezintă momentul libertăţii şi al creaţiei şi, deşi nici un termen, singur, nu poate aspira la deplinătatea operei, este clar, cred, care din cei doi termeni acţionează în sinteză ca termen pozitiv şi care ca termen negativ. împotriva periculoasei personificări a noţiunilor abstracte, împotriva ameninţării determinismului inexorabil do esenţă idealistă implicit în evoluţia organică a limbajului muzical, se impune o accentuare corectă a momentului creaţiei, a libertăţii creatoare. Dacă, de pildă, nu ar fi trăit Wagner şi dacă el nu ar fi scris *Tristun,* ar fi fost greu de presupus acel limbaj muzical atribuit astăzi lui Schonberg şi şcolii sale doar prin ideea că acest limbaj s-ar fi autogenerat printr-o irezistibilă înlănţuire de consecinţe şi în virtutea unor indeclinabile legi interioare naturii sale. în gîndirea estetică şi muzicologică românească, de la George Breazul şi Dimitrie Cuclin şi pînă la cele mai recente cercetări datorate unor compozitori şi muzicologi ca Pascal Bentoiu, Zeno Vaneea, Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Gheorghe Firea, Corneliu Dan Georgeseu şi alţii, un asemenea mod de a pune problema este implicit studiului cu privire la limbajul muzical, la evoluţia formelor şi genurilor muzicale, la estetica şi filosofia muzicii. O înţelegere adecvată a consideraţiilor de mai sus, ar putea fi ajutată de analiza limbajului muzical contemporan, atît în caracteristicile sale mai generale cît şi în formulările particulare ale diferiţilor autori : înflorirea contrapunctului, criza tonalităţii, înlocuirea principiului componistic al variaţiei pe o singură temă cu cel al dialecticii bitematice sau pluritematice, combinaţiile ritmice, cercetările referitoare la timbru etc.

S-a mai spus că şcoala românească de compoziţie <ji- interpretare muzicală este una dintre cele mai dinamice şi viguroase din lume. In ansamblul său, această şcoală nu face abstracţie de contextul experienţelor culturii muzicale universale. O abordare în detaliu a problemelor ei, a curentelor, stilurilor şi personalităţilor ei precum şi a interdetcrminărilor ei cu evoluţia gradului de comprehensibilitate al publicului, ca urmare a creşterii generale a nivelului de cultură şi civilizaţie al acestuia, ar necesita un spaţiu mult prea mare pentru a putea fi făcută aici şi acum. Ceea ce se poate spune, chiar şi pe scurt, este faptul că anumite fenomene din muzica noastră actuală au avut loc în mod concordant cu evoluţia muzicii pe plan mondial. Aşa, de pildă, dacă prin anu 1945—1960 dominau muzica serială şi post serială, dacă apoi a început muzica aleatorică în paralel cu muzica electronică, în ultimul deceniu se pare că nu există o anumită direcţie predominantă. Pe plan mondial se constată o tendinţă de manifestare liberă a fiecărui muzician de unde şi anumite divergenţe în orientări. într-o anumită măsură acelaşi lucru se observă şi în muzica românească. Ar fi greu de sistematizat şi de găsit o direcţie comună tuturor compozitorilor cu excepţia acelui ethos inconfundabil specific spiritualităţii naţionale şi care se află în structurile expresive ale întregii muzici cu adevărat valoroase. După cum sesiza şi compozitorul Aurel Stroe într-o emisiune radiofonică din 1983, este extrem de important faptul că în ultimii ani impactul cu electronica a fost foarte puternic în muzica românească. „Este interesant — spunea Aurel Stroe — că de muzica electronică şi de diverse aspecte şi corolare ale ei au fost preocupaţi compozitori din mai multe generaţii de la cei mai tineri pînă la cei ce se apropie de 60 de ani, deopotrivă. Impactul nu este numai sub forma creării de benzi electronice, ci sub o formă mai generală, a gîndirii, a articulării gîndirii lor. De exemplu un anumit lucru cu calculatoare electronice care s-a făcut în România încă de la începutul anilor ’60 a modificat modul de a-şi pune problema în însuşi actul de creaţie al con; - pozitorilor. Chiar şi atunci cînd aceşti compozitori *ir;* scris muzică instrumentală, vocală ş.a.m.d. lucrul lor cu calculatoarele electronice, sau consecinţele care le tră

geau pe marginea experienţelor pe care le făceau unii din colegii lor, a fost extrem de important'[1].

O altă tendinţă dominantă care este ca şi cele de mai sus şi în afara expresionismului şi a neoclasicismului a fost aspectul muzicii improvizate, cum se numea mai de mult — „muzică aleatorică“. Sigur că între „aleatoriu" şi „improvizat" există o anumită diferenţă însă am impresia că în muzica românească a dominat aspectul muzicii improvizate. Să înţelegem bine : improvizat în muzică nu înseamnă o improvizare a gîndirii, ci punerea în evidenţă a unei facultăţi de creaţie imediata în strînsă legătură cu interpretul, o anumită libertate care i se dă interpretului de a crea şi el (compozitorul îşi asociază pe interpret în procesul de creaţie într-un mod mai strîns decît făcuse în perioada clasică). Sigur că întotdeauna interpretul a fost şi un creator. Calitatea- sa de creator, însă, a sporit în anii noştri aşa de mult, încît, în multe privinţe el preia atribuţiile compozitorului.

Ar mai fi de subliniat, între experienţele muzicii româneşti, *muzica multi-media,* vizînd ideea spectacolului total şi a teatrului instrumental, *muzica spectrală.* bazată pe spectrul armonicelor naturale ale sunetului
— această muzică avînd modele extraordinare în folclorul muzical românesc şi altele.

Este de subliniat faptul că în foarte multe direcţii şi orientări ale muzicii secolului XX, şcoala noastră de compoziţie deţine, începînd cu George Enescu, o serie de importante priorităţi.

Dominante ale muzicii noastre sînt sensul optimist al expresiei, decurgînd din încrederea în viitorul patriei, umanismul şi caracterul ei militant. Aceste trăsături sau concepte se regăsesc deopotrivă în planul gîndirii şi practicii componistice, definind un demers cu profunde valenţe educative.

în acest sens o retrospectivă, oricît de sumară, a drumului parcurs de muzica românească în anii socialismului pune în evidenţă mutaţii calitative nu numai în ceea ce priveşte conceperea şi abordarea faptului însuşi al creaţiei ca dimensiune specifică a culturii socialiste, ci şi în aspectele valorificării acestei creaţii ca bun spiritual al întregului popor. Este vorba, aici, de obiective fundamentale ale unei strategii culturale proprii socialis-

inului care, propunîndu-şi să descopere şi să promoveze legăturile valorice substanţiale dintre diferitele forme ale artei şi culturii pe de o parte, dintre artă, cultură, în- văţămînt, cunoaştere cu întregul ei instrumentar ştiinţific, pe de altă parte, dintre toate acestea şi viaţă în toată complexitatea trăirilor ei, tinde — şi rezultatele în acest sens sînt spectaculoase — spre omogenizarea conştiinţei sociale şi politice pe temeiul concepţiei revoluţionare despre lume şi viaţă spre desfiinţarea barierelor dintre grupuri şi categorii sociale în sensul accesului la valorile perene ale spiritualităţii naţionale şi universale a tuturor oamenilor muncii indiferent de virstă, sex, pregătire socio-profesională sau origine etnică. „Explozia" informaţională şi formativă datorată mass-mediei, cu toate problemele pe care le-a adus, inclusiv in planul educaţiei estetice (prevalenţa sau cel puţin aparenţa unei prevalări a cantităţii asupra calităţii, situaţie pe l'ondul căreia a apărut şi tendinţa spiritelor comode de a se cantona la niveluri facile de receptare cu implicaţii în proliferarea gustului îndoielnic şi, deci, în atitudinea de refuz a oricărui efort temeinic de familiarizare cu valori fundamentale ale culturii umane etc.) s-a constituit ca premisă a unor salturi calitative tocmai în direcţia ridicării nivelului general de cunoaştere, cultură si civilizaţie. Relaţia dintre cultură şi mase a cunoscut in acest sens un salt esenţial prin depăşirea scindărilor ■dintre grupuri — ca cele existente in societăţile împărţite pe clase —, atît la nivelul producerii cît şi la cel al folosirii valorilor. Aserţiunea iui Heine, pe care am citat-o la începutul acestui studiu cum că „artele ţin în- ■trutotul pasul cu spiritualitatea neamului omenesc[14] sau aceea a lui Nicolae lorga potrivit căreia „sufletul omenesc nu poate suferi golul şi oriunde îl găseşti pune poezie[1'] au corespondent de substanţă în ideea, frecvent subliniată în documentele Partidului Comunist Român, a dezvoltării armonioase a personalităţii umane, a creşterii gradului de cultură şi sensibilitate al întregului popor. In calitatea sa de creator şi depozitar al unor inegalabile comori de frumuseţe şi înţelepciune ce stau la temelia culturii sale populare poporul român a ştiut întotdeauna, să îmbine, în modul cel mai armonios, atît preocupările menite să-i asigure progresul vieţii materiale, cît şi pe cele prin care şi-a definit orizontul de sen

sibilitate şi capacitatea de trăire în consensul unor înalte idealuri de civilizaţie spirituală. Ridicarea vieţii la rangul de ideal — iată, în esenţă, motivaţia de fond a eforului creator al acestui popor pentru care opera de arta nu este un simplu joc al imaginaţiei, un capriciu izolat al unor minţi înfierbîntate, ci expresia însăşi a vieţii iui, semnul distinctiv al originalităţii, unităţii şi continuităţii lui într-un spaţiu istoric şi geografic specific. Din această perspectivă, muzica românească, contemporană, reprezintă, în primul rînd, un fapt de rezonanţă afectivă al acestui timp incandescent, în care se încorporează evenimente şi simboluri de cea mai adîncă semnificaţie umanistă şi revoluţionar-patriotică. „A lămuri un zîm- bet din frumuseţea lumii — cum atît de frumos se exprima Alexandru Vlahuţă — sau a desface din clocotul vieţii clipa prin care se poate privi în eternitate ; a lumina căile de acces în Templul adevărului, binelui si frumosului, al dragostei şi iubirii de oameni ; a cultiva respectul pentru valorile spirituale şi etico-morale pe care experienţa umană le-a dobîndit de-a lungul secolelor şi mileniilor şi, deopotrivă pentru cele ce străjuiesc evoluţia, în demnitate, a societăţii româneşti contemporane, iată obiectivele principale pe care muzica şi muzicienii români şi le-au propus pentru împlinirea misiunii lor de constructori ai sufletului omenesc, ai edificiului spiritual al societăţii noastre socialiste.

Corespunzător acestui larg spectru de relevare problematică muzica românească a cunoscut în ultimele decenii un proces de substanţiale înnoiri calitative şi sub raportul capacităţii ei de comunicare estetică, pe de o parte prin aprofundarea, multiplicarea şi valorificarea complexă a structurilor de limbaj existente în muzica populară şi în experienţa componistică a înaintaşilor în frunte cu George Enescu şi, pe de altă parte, prin preluarea creatoare a celor mai semnificative cuceriri ale gîndirii şi practicii componistice universale, clasice şi contemporane. Poate nici o altă epocă muzicală nu a dat dovezi de un atît de amplu şi divers registru de orientări stilistice şi de personalităţi creatoare, paralele cu un re- cund proces de maturizare conceptuală şi de decantare a formelor compoziţionale şi a limbajelor, cum a dat această epocă. In retorta acestui timp se împletesc eforturile spre o nouă sinteză a muzicii pe temeiul acumu-

iărilor cantitative din etape anterioare şi pe fondul asumării de către compozitori a unor responsabilităţi sporite în ceea ce priveşte implicarea artei lor în dinamica proceselor sociale, politice şi educative.

Compozitorii, indiferent de vîrstă, au înscris în. patrimoniul culturii naţionale un număr impresionant de lucrări de cele mai diverse genuri, de la cîntecul simplu pînă la ample desfăşurări simfonice, vocal-simfonice şi îirico-clramatice. Simultaneitatea contribuţiilor lor refuză polarizarea în jurul ideii de generaţie, în sens temporal şi impune, în schimb, noţiunea de şcoală, direcţie sau orientare stilistică, înţelese ca dominante în care se înscriu muzicieni de vîrste diferite, de la octogenarul Zeno Vancea la generaţia afirmată după anii ’50 (Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Doru Popovici, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe şi exemplele sînt numeroase) şi de aici la tineri cum sînt Şerban Nichifor, Liana Alexandra, Sorin Lerescu, Adrian lorgulescu, Liviu Dăneeanu, Doina Nem- ţeanu şi, de asemenea şi în acest caz, exemplele ar putea fi considerabil înmulţite.

O trăsătură notabilă a muzicii româneşti de astăzi conotă în densitatea ei axiologică, o densitate ce face imposibilă ierarhizarea fără riscul erorii şi care, in sens larg, îi sporeşte şi calitatea de instrument de cunoaştere şi aprofundare a realităţilor specifice epocii. Viziunea romantică, proprie avîntului creator al maselor, se împleteşte strîns cu trăsături specifice sensibilităţii naţionale, în care calmul, echilibrul, spiritul de dreptate şi adevăr consonează cu vocaţia muncii şi a păcii. Aceste trăsături se revendică de la matricea stilistică ineonîun- dabilă a spaţiului nostru mioritic, cie la acea zonă, de adîncă reverberaţie în simţirea şi cugetul neamului, din care s-a născut cuvintul ,,cior“. Aici rezidă şi specificitatea de limbaj a acestei muzici, a cărui sursă de inspiraţie o constituie, cum am mai spus, folclorul poporului român.

Modalitatea înnoirii permanente a unor- motive ritmice, melodice sau de structură armonică din muzica populară stă la baza celor mai semnificative lucrări create în acest timp, elementele de structură şi sens expresiv aie folclorului constituind premise indubitabile în procesul de elaborare creatoare. Pe acest temei se înfăptuieşte şi relaţia dintre muzica naţională şi patrimoniul culturii muzicale universale, relaţie în care, în mod logic,.

sînt prevalente conţinuturi expresive spccifice sensibilităţii naţionale.

în epocile de avînt social — spun clasicii — cultura îşi bazează principiile ei fundamentale pe experiment. S-a experimentat şi se experimentează mult şi în componistica românească, în consens cu noi şi variate reprezentări teoretice ale fenomenului. Aceasta a determinat şi o impetuoasă dezvoltare a gîndirii teoretice şi filozofice, ceea ce pe de o parte, asigură demersului creator alternativa unor abordări multiple, iar, pe de altă parte, oferă experienţelor componistice temeiuri estetice solide, ştiinţific fundamentate.

VASILE N. MORAR

CONJUNCŢII INTRE ETIC SI ESTETIC ÎN RECEPTAREA ARTISTICĂ

1. In limitele unui spaţiu restrîns ne propunem, îrt completarea susţinerilor din acest volum, nu să lămurim exhaustiv (ar fi o întreprindere în acest cadru prea îndrăzneaţă), ci doar să punctăm cîteva probleme teoretice asociate conexiunii etic-estctic în receptarea artistică. Şi în acest caz, ca în multe altele, apelul la istorie este indispensabil, fie şi numai pentru faptul că paradigma preeminenţei punctului de vedere etic în evaluarea estetică sau cea opusă, a subordonării eticului în faţa esteticului se face simţită, chiar dacă nu în formă exemplară, şi în perioada contemporană, dacă nu atît în articulate şi coerente teoretizări, în orice caz, în receptarea obişnuită a textului artistic sau a obiectului estetic.

Redescoperirea esteticii receptării este un fapt de evidenţă, devenit comun în ultimul deceniu. Motivele acestei redescoperiri n-au încetat să-i preocupe pe chiar cei care au meritul de-a fi iniţiat această centrare exclusivă a demersului estetic asupra componentei privilegiate : *receptarea.* Spunem, „redescoperirea esteticii recep- j tării'[1] dintr-un temei de ordin istoric. Fără să fie o perspectivă adînc legitimată metodologic, cum este acum prin Şcoala de la Konstanz, receptarea a interesat, în ponderi diferite, cvasitotalitatea sistemelor estetice tradiţionale, într-un fel sau altul, chiar şi în cuprinsul Marii Teorii (după expresia lui W. Tatarkiewicz) care a dominat două milenii şi mai bine concepţiile despre frumos şi artă acor- dînd întîietate caracterului *obiectiv, raţional* şi *cantitativ* , al esteticului, se pune în subsidiar şi problema modului
| de-a recepta subiectiv asemenea însuşiri considerate esen

ţiale. In fapt, se şi poate urmări astfel drumul deloc simplu parcurs în istoria disciplinei, de la obiectiv la subiectiv, de la raţional la iraţional si de la cantitativ la calitativ în definirea frumosului, ceea ce înseamnă, finalmente, admiterea aportului subiectivului şi al subiectivităţii în constituirea obiectului estetic. Se uită astfel adesea prima parte a formulării lui Augustin. ca însăşi paradigmă a Marii Teorii : *„Numai frumosul place* (s.n.), în frumos — formele, în forme — proporţiile, :"n proporţii — numerele". Evident că, partea „tare“ este cea care urmează lui „numai frumosul place..." parte care contrazice la prima vedere însuşi începutul celebrei apoi, în Evul Mediu, formule. Oricum merită remarcat acest accent pus pe subiect în cea mai obiectivistă, raţională şi cantitativă teorie asupra frumosului.. Treptat, interesul pentru impresiile senzoriale, pentru aisthesis, pentru ceea ce din secolul XIX numim estetica psihologică, creşte şi tinde să se autonomizeze în cîmpul cercetării fenomenelor estetice şi artistice. Tematica devenită' astăzi la ordinea zilei, a trăirii şi receptării estetice „era pe vremuri foarte rar luată în consideraţie, parţial şi din motivul că ea părea peste măsură de simplă : frumosul există pe lume ca să fie privit, totul e să ai ochi să-i vezi... şi să-ţi asumi în faţa iui o atitudine proprie"[1]. Estetica empatiei şi mai apoi fenomenologia au arătat cît de puţin simplă era această presupoziţie tacită.

Dacă rudimente ale esteticii receptării găsim ca atare în teoriile despre frumos, pînă la apariţia explicită a esteticii psihologice, în ceea ce priveşte „Vechea teorie" despre artă, a artei ca mimesis, situaţia este puţin deosebită. Aici problema trăirii estetice şi artistice se pune nu numai implicit ci şi explicit încă de la Pitagora încoace. Soluţiile date în timp cu privire la natura şi rolul artei, la funcţia socială a acesteia nu puteau să nu atingă direct, mai profund sau mai superficial, mai adecvat sau mai puţin adecvat modul în care arta şi frumosul generează stări sufleteşti de o .factură aparte în subiect, în spectator.

Astfel, prima mare teorie asupra mime-- is-ului din istoria esteticii, cea platoniciană, poate fi evaluată ca o

[1] Wladyslaw Tatark'ewicz, *Istoria celor'şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 432.

teorie ce aduce în planul din faţă, punctul de vedere al receptării, al efectelor etic negative ale plăcerii, ale contemplării estetice. Platon condamna arta pentru că aceasta era menită, în concepţia sa, să activeze şi să potenţeze clocotul pasiunilor. „Arta imitativă... — se spune în *Statul* (X603b) — e un lucru inferior* care se întovărăşeşte cu partea inferioară din noi“, cu potenţialul sentimental. Astfel, lumea artelor frumoase se diferenţiază nu nurii ai prin. faptul de a fi „umbra unei alteia", făurită de un ţesător orb, dar şi prin aceea că posedă o înrudire deosebită cu emoţiile şi totodată o putere asupra lor, un model senzual suscitîndu-le inevitabil. Frumus - ţes este prin natura ei „o vrajă puternică", „o floare", iar poezia „e o muză cuceritoare", care nu are alt ie] decît să producă mulţumire. Or, afirmă Platon în *Philebas,* „plăcerea e cel mai mare dintre impostori", ea face ca lucrurile mici să arate mari, iar cele mari, mici, aşa înoît ea luptă împotriva virtuţii veracităţii, care întruchipează perfecţiunea facultăţii noastre raţionale. După autorul *Statului,* plăcerile artistice duc război nu numai împotriva raţiunii şi adevărului, dar şi împotriva ţinutei şi a stăpînirii de sine, deci a nucleului vieţii morale — aspiraţia către perfecţiunea ideii de Bine. Totuşi Platon consideră că anumite manifestări artistice, care sînt compatibile cu inte - resele statului (imnurile către zei, elogiile adresate mari-lor bărbaţi publici, muzica vocală de inspiraţie etică şi. cetăţenească), pot ii admise. Condamnarea plutonicianâ a artei s-a dovedit foarte rezistentă nu numai prin prisma preluării argumentelor morale în creştinism, ci şi in direcţii exterioare şi ulterioare dominaţiei conştiinţei religioase. Să amintim numai în acest context că, la nivelul receptării şi evaluării comune a artei argumentele negative vizează nu o dată fără să bănuiască însoţirea cu teoria platoniciană, tocmai efectul presupus imoral al reprezentării şi simbolului artistic. în fond, în orice refacere a condamnării platoniciene se pleacă de la un fapt real, anume acela al dinamicii sufleteşti, al autogenerării efectelor şi pasiunilor'. De aici însă şi pînă Ia susţinerea faptului că odată copleşiţi de afecte şi senzaţii nu putem să mai avem judecată dreaptă, n-a mai fost decît un pas. in acest caz, după cum s-a observat, „imitaţia de dragul imitaţiei se însoţeşte cu emoţia de dragul emoţiei, iar în amîndouă e un minim de adevăr şi substanţă"[2].

într-un plan mai larg al analizei, se poate afirma că[r] într-un fel sau altul se reiterează argumentul platonician ori de cîte ori efectele provocate de artă sînt considerate ca generatoare de dizarmonie sufletească, ori de cîte ori este depreciată capacitatea mesajului artistic de-a augmenta stări morale autentice, de-a întări sensibilitatea morală a receptorului, ori de cîte ori este subapreciată funcţia instaurativă a subiectului m actul contemplării estetice, ori de cîte ori este echivalată delectarea estetică cu simplul nivel al agreabilului, al distractivului, al amuzamentului, ori de cîte ori este subevaluată, sau trecută sub tăcere capacitatea artei de a fi autocunoaşte- rea de sine a subiectivităţii, o autocunoaştere-autocen- templaţie care nu are de ce se ruşina că nu este aidoma cunoaşterii ştiinţifice, rece şi obiectivă.

Istoria de pînă acum a adus în prim plan însă si un mod opus : de desconsiderare a moralei faţă de artă. inferiorităţii valorii etice în faţa supremat'ei valorii estetice. Fr. Nietzsche şi ,,imoralismul estetic" al esteiis- melor de sfîrşit de secol XIX furnizează o justificare filosofică şi una critică a acestei situaţii. în aceeaşi ordine de idei, esteţii de tipul lui Theophile Gautier, Cn. Baudelaire, Oscar Wilde, Gustave Flaubert ipostaziază arta şi esteticul într-un rol suprem, dispreţuind morala convenţională şi ipocrită, filistină, din interiorul culturii burgheze a timpului lor. (Faptul are o semnificaţie mai generală dacă ţinem seama că refugierea în orizontul estetic prin atitudinea de estetism şi snobism este adeseori un răspuns, evidenţiat de receptare, al refuzului, al protestului în faţa moralei constituite, a efectelor inhibarte,. normativ-represive ale acesteia asupra structurii personalităţii). Chiar în secolul XIX însă s-a formulat la fel de vehement şi un punct de vedere antinomie celui de mai sus, prin încercarea de-a aduce frumosul .-;ub punctul de- vedere al binelui, şi de a judeca arta ca fiind emanaţia cea mai fidelă a forţelor esenţial-morale ale omului. Ideea lui Vico, apoi a aproape întregului romantism german, francez, englez, românesc, rus, precum că arta este un indiciu al moralităţii unui popor şi că forţele fecunde ale artei sînt în acelaşi timp forţe morale, este tot mai mult acceptată în masa receptorilor, din moment ce de

[2] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane... Bucureşti. 1972, p. 55.

vine tot mai evident faptul că arta este modelatoare a conştiinţei, că ea amplifică subiectivitatea intărind planurile substanţiale ale moralităţii individuale si a celei colective. La aceasta a contribuit foarte mult admiterea ca adevărată a ideii că „arta mare'\ autentică induce inevitabil nu moralizarea goală, ci conştiinţa lucidă a problematicii morale ; că aducerea în planul din faţă a răului moral a diversităţii şi complexităţii vieţii şi a conştiinţei prin intermediul operelor de artă na este de natură să pervertească conştiinţa, ci să o elibereze de prejudecăţi, de limitări. Nu întîmplător acum conjuncţia dintre etic şi estetic, dintre sensul creaţiei artistice si sensul creaţiei şi al vieţii morale, este mult dezbătută, aceasta şi sub presiunea mutaţiilor generate în receptor. Aceste schimbări în conştiinţa receptoare instituie tot mai mult •ca adevărată o idee răspicat afirmată încă de Schiller, dragă şi lui Eminescu : starea de contemplaţie în faţa obiectelor estetice şi cea din faţa operelor de artă creează în noi o anumită atmosferă intimă de disponibilitate, de libertate sufletească, în care se pot apoi uşor instala predispoziţia şi hotărîrea morală. In fapt, tir ta ca ipostază a libertăţii , ca autocunoaştere, ca autoeontemplare de sine a subiectivităţii este inevitabil conexată la sensul moral al înaintărilor omului. Ea este şi reflectare a zbuciumului omenesc, a tensiunilor morale ale subiectivităţii şi oglindire suficientă sieşi — prin intermediul unei opere unice, original imuabile şi ilimitat simbolice — a nucleului moral al umanităţii. Arta nu trebuie insă să predice morala pentru a fi morală. Iată concluzia la care au ajuns pe cont propriu receptorii între timp maturizaţi în contactul nemijlocit cu producţiile diverse ale artei moderne şi contemporane, concluzie succint formulată de un estetician de talia lui Tudor Vianu : „Binele nu este în contemplaţia estetică un frurt cules ca osteneală, ci un rod spontan al detaşării de viaţă şi <> armoniei care se statorniceşte în noi. Valoarea morală se dezvoltă spontan în trăirea valorii estetice, şi împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede şi desigur . ea mai des citată pentru a dovedi chipul în care valorile coincid şi se unifică în interiorul structurii sufleteşti'*[3].

[3] Tudor Vianu, *Opere*, voi. 8, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p. 209—210.

2. Totodată, includerea elementului moral în sfera receptării artistice şi estetice a evidenţiat cîteva fapte sesizate în teorie dar şi în autoevaluarea subiectului receptor a deplasărilor din propria-i conştiinţă. Astfel a devenit destul de clar că : *a*. ar fi fals să se considere că nucleul moral al operei de artă se relevă oricînd şi oricărui receptor, de unde şi necesitatea însuşirii limbajelor specifice în etape şi de sesizare spontană, intuitivă a distanţei ce se constituie între morala reală, cea reflectată în operă şi cea asimilată nemijlocit în actul contemplării ; *b*. operele artistice autentice sînt solidare cu adevărul moral, dai' nu se reduc la acesta. în timp ce, adevărul etic presupune o concordanţă a judecăţii cu criteriul so- cial-obiectiv al moralităţii, adevărul estetic presupune, numai în artele care „ţintesc către reprezentare" un acord aproximativ cu realul, în ceea ce are acesta esenţial şi principial omenesc, în celelalte fiind vorba de coerenţa structurii artistice, de adevărul operei în raport ou sine, ca raportor totuşi, în ultimă şi în ultimă analiză al umanităţii ; *c*. contează în cîmpul receptării artistice şi pentru perpetuarea acesteia pe coordonate afirmative, -!Ut efectele imediate ale valorilor morale sesizate şi trăite prin mijlocirea operei, cît şi consecinţe multiplu mediate, ce ţin de formarea caracterului. Problema reală care se degajă în acest context este aceea a sensibilizării receptorilor, prin mijloace adecvate, în a avea conştiinţă critică faţă de produsele în care se mimează doar moralitatea, sau în care 'irm-ea, de pildă, nu apare ca oroare, crima drept crimă, abjecţia drept abjecţie. Limpezirea receptorului se află prin nenumărate mediaţiuni într-o secretă relaţie simpatetică cu limpiditatea operei, cu sensul moral neechivoc al acesteia; *ci*. în intimitatea delectării estetice subiectul receptor îşi sublimează, în fornlă trăirii în imaginar, stările sale tensive din universul conştiinţei morale individuale. El nu numai că sublimează în plan pur psihologic, ci şi prospectează noi cuante valorice, socializîndu-se în acest fel prospectiv. Fiind, în acelaşi timp, un teritoriu în care fiinţează *-morala , consti-tuantă,* opera de artă autentică deschide pentru receptor nu numai sfera posibilului uman, ci şi aceea a libertăţilor morale viitoare legitimîndu-le anticipativ. Căci, după cum s-a remarcat, „arta deschide realitatea existentă spre o altă dimensiune : cea a posibilei eliberări. Desigur, arta.

este iluzie... dar o iluzie în care se manifestă o altă realitate. Şi aceasta se întîmplă doar dacă arta însăşi se vrea iluzie : o lume ireală, deosebită de cea existentăpe care o transcende. „Transcendenţa nu este orientată doar spre un domeniu al purei ficţiuni şi fantezii, ci şi spre un univers de posibilităţi concrete[14'1]; e. totodată, dat fiind faptul că, opera nu este în conştiinţa receptorului, mai cu seamă pentru autorii în viaţă, totalmente ruptă de personalitatea creatorului, inclusiv de aspecte particulare ale comportamentului său în viaţa publică şi privată, se realizează o dublă influenţă morală, pe de o parte, prin intermediul operei propriu-zise, şi pe de altă parte, prin intermediul imaginii statornicite despre autor la nivel public. (Aici operează opiniile, prejudecăţile, şabloanele în apreciere, mitizările, anecdotica, dar şi, pe teren lung o apreciere destul de exactă asupra moralităţii reale a creatorului, a consensului sau a disensului dintre el şi operă ş.a.m.d.) ; *f.* prin receptarea estetică avem acces ia propria noastră viaţă, regăsind (în fapt instaurînd) semnificaţii în evenimente, făcînd permeabile pentru conştiinţă stări altfel neutre sau indiferente din punct de vedere axiologic. „Prin artă, recucerim viaţa noastră, dar şi viaţa celorlalţi'•>, ieşim din noi înşine, din universul nostru conceptibil şi din cel moral. Pi-in identificare simpatetică receptorul vede ceea ce altfel ar fi scăpat privirii şi înţelegerii sale, îşi limpezeşte ceea ce altfel ar fi rămas neclarificat, îşi multiplică viziunile şi îşi concretizează ideile. Totodată, prin receptarea adecvată în plan estetic se realizează solidarizarea profundă, prin identificare sentimentală, cu valorile morale perene ale umanităţii. în acest fel, în contactul intim cu structura operei, devine transparent adevărul ca adevăr, falsul ca fals, violenţa apare ca un rău, la fel şi durerea şi suferinţa nemeritată. Limpezirea cadrelor receptării este dictată, simultan, de substanţa operei, de viziunea şi sensul ce iradiază din aceasta şi de maturizarea estetică a subiectului, a spectatorului. în lipsa adîncimii psihice şi morale a receptorului nu se descoperă sensuri autentice, profunde în operă, iar trăirea valorilor devine mai degrabă

[4] Herbert Marcuse, *Scrieri filosofice,* Editura Politică, Bucureşti, 1977, p. 474.

[5] Marcel **Proust,** *Ehtlir — scrieri despic artă.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 15.

un exerciţiu psihologic minor, ce afectează straturile inferioare ale conştiinţei. In fapt, se poate afirma în acest context că, adîncimea subiectivităţii va îi, în acest caz, direct proporţională cu amplitudinea înrădăcinării ei în realitatea artei, cînd, „uritul, cruzimea, boala devin părţi ale armoniei estetice care caracterizează întregul. Prin aceasta ele nu sînt «anulate» ; în gravura lui Goya, or oarea rămîne oroare, dar în acelaşi timp «imortalizează» oroarea orbrii[K(i]; *g*. în acelaşi timp, nu poate fi omis faptul că, „o concepţie insuficient de clară despre lume şi viaţă, nestructurată în jurul unui ideal ferm, poate duce la reacţii nonconformiste, negativiste, nihiliste (chiar în condiţiile unor imperative politico-ideologice şi morale progresiste), realitatea reflectîndu-se denaturat la nivel subiectiv, prin prisma unor elemente accidentale (frustrări, adversităţi, influenţe ostile societăţii şi libertăţii umane). In acest caz, creaţiile se pot confunda cu arta protestatară, revoluţionară, însă ele rămîn la periferia artei, indezirabile formal şi informai totodată, fiind lipsite de adevăr şi finalitate umană"[7]. Clarificarea concepţiei despre lume şi viaţă este dependentă atît de determinanţii structurali cît şi de cei culturali ai personalităţii (cei artistici sînt o parte de neeludat a acestora din urmă în noua societate, care tatonează acum, pentru a întări pe parcurs „esteticul drept etică a viitorului", în sensul că, simţurile superioare umanizate vor fi congruente cu un continuu proces de eliberare şi de libertate al „omului total"). îMumai un proces de continuă dez-opncizare a vieţii sociale prin cunoaştere şi acţiune, în cunoştinţă de cauză şi de efecte, numai un cadru social şi spiritual apt să-şi corecteze prin autoreglare — atît dirijată cît şi spontană, prin dreaptă măsură, in sens aristotelian şi una şi alta — propriile-i mecanisme moral-spirituale, poate genera, produce, în mod firesc atît libertatea cît şi demnitatea, atît sens substanţial al vieţii, cit şi fericire (nu numai satisfacţie), atît responsabilitatea cît şi cinstea. Receptarea acestor valori în planul vieţii sociale se află în chip hotărît înlănţuită cu receptarea artistică, ca reflectare mediată a acestora, ca reflectare a reflectării.

[6] Herbert Marcuse, *op. cit.,* p. 485.

[7] Grigore Zanc, *Nivele şi dimensiuni elice ale esteticului,* în voi. *Etic şi estetic* (coordonator Dumitru Matei), Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 117.

Receptarea artistică adecvată redă realitatea transparentă,, îi extrage semnificaţiile, altfel ascunse, promovînd adeziunea spontană la valorile morale mereu necesar a fi refăcute, atît *in actu* cît şi în planul contemplaţiei.

3. Aceste sumare consideraţii de ordin istoric şi de fenomenologie morală a receptării estetice se cuvin, în final, să fie şi mai particularizate. In condiţiile noii societăţi, în mersul ei pe baze proprii, al cărei ax director îl constituie autorealizarea umană şi completitudinea fiinţării omului ca scop în sine însuşi, şi care generează „cea mai mare nevoie, nevoia omului de alt om" (K. lVIarx) —,. altfel spus generează condiţii obiective şi subiective pentru suprimarea spiritului concurenţial, a spiritului posesiv, a egoismului şi exploatării, a mărginirii şi a tendinţei de a-i utiliza pe ceilalţi numai ca mijloc etic — are semnificaţie şi în plan estetic. Căci, după cum am arătat,, experienţa estetică dezmărgineşte subiectivitatea, o plasează pe aceasta într-un orizont ficţional în care sînt coagulate nuclee ale unor valori, atitudini, mentalităţi, caractere. Totodată, nu trebuie uitat că, experienţa morală indirectă a fiecărui om se cîştigă în mare parte jDrin aportul mesajului artistic şi literar infuzat cu substanţă etică. Conjuncţia între moral şi artistic la nivelul experienţei estetice se stabileşte în însăşi *satisfacţia estetică* care, în fapt, este o desfătare de sine în desfătarea cu un altul, real sau imaginar. Importante ni se par, în acest context, *tipurile de identificări* cu personajele literare, atît cele admirative, cele asociativ-analogice sau de distanţare ironică, cît şi mai ales cele kathartice. N-ar fi deloc lipsit de importanţă să se cunoască, de pildă, pentru marile romane contemporane, *Moromeţii, Cel mai iubit dintre pămînteni* de Marin Preda, *Iluminări, Racul* si *Apa* de Al. Ivasiuc, *Galeria cu viţă sălbatică* şi *însoţitorul* de Constantin Ţoiu, *Biblioteca din Alexandria* de Petre Sălcudeanu, *Feţele tăcerii* şi *Orgolii* de Augustin Buzura, *Suferinţa urmaşilor* şi *Fiul secetei* de Ion Lăncrănjan, *Pumnul şi palma* de Dumitru Popescu, sau pentru opera dramatică datorată lui D. R. Popescu, Paul Everac, Iloiia Lovinescu, Tudor Popescu etc., sau pentru serialul cinematografic al lui Titus Popovici. *Lumini şi umbre,* care sînt tipurile de identificări ale receptorilor, pe grupe de vîrstă, pe nivel de cultură ş.a.m.d. S-ar vedea, pe de o

parte distanţele ce se instituie între deschiderea predilectă, credem, cu titlu de ipoteză, a structurii operelor româneşti, mai sus amintite, spre identificări kathartice, şi. atitudinea de fapt a receptorilor, Am vedea, pe de altă parte, cum funcţionează în mod efectiv şi diferenţiat de la o operă la alta, identificarea kathartică şi cea ironică. Ceea ce are mare grad de probabilitate că se va întîmpla va îi o nepotrivire între ceea ce a iost sau va fi extras prin analiză obiectivă (psihologică, sociologie-anţropolo- gică, semiotică, structurală, informaţională) aplicată la operă fără a se implica receptorul şi tipurile de identificare apărute în contactul nemijlocit cu opera, cu straturile acesteia, aşa cum apar şi par acestea înir-o experienţă estetică anume, aceea a generaţiei actuale. Ipoteza aceasta de lucru are cel puţin două consecinţe care.ne pot interesa. Prima ţine de un relativ decalaj înLre intenţionalitatea creatoare şi structura receptorilor, iar eea de-a doua ţine de rolul reglator ai acestei asimetrii. pf"ntru viitoarele creaţii artistice. Este cert că, prin mwtiplo canale şi semnale comunicaţionaie discrete creaţia, ţine pînă la urmă cont de aşteptarea întru identificare a.-publicului. Maturizarea >,e produce, desigur, nu numai iii instanţa publicului recepior, ei însuşi neomogen, ci şi în conştiinţa creatorilor de valoare, obsedaţi nu o dată să răspundă cît mai adecvat, atit in pian ţcrmal-expresiv, cît şi în orizontul viziunii, ai conţinutului, al substanţei ideatice, nevoilor autentice, adevărate aie epocii, nevoi legate de sens in viaţă, de responsabilitate, de angajare, de solidarizare ti omului cu lot ceea ce e omenesc in situaţii reflectate de viaţă.

în aceeaşi ordine de idei, ţinem să relevăm faptul că, maturizarea etică şi estetică a receptorilor este incontestabilă în ultimul timp, şi aceasta se vizualizează atît în creşterea conştiinţei critice faţă de produsele kitsch, cît şi-n opţiunea pentru arta şi literatura neschematică, pentru mesajul artistic care nu eludează „punctele fierbinţi* aie vieţii si colectivităţii. Atitudinea de interes, într-un caz, pentru operele trecutului şi ale prezentului, din patrimoniul universal sau naţional, ce au calitatea de a reface mereu pentru fiecare generaţie de receptori şi pentru fiecare lector, privitor, ascultător în parte caracterul inimitabil original şi ilimitat simbolic al acestora, poate fi evaluată şi cantitativ. Practic nu există, mai ales în

domeniul literar, operă valoroasă, publicată în ultimele decenii care să nu fi fost epuizată. Lăsînd de o parte situaţia, de altfel destul de reală, a considerării oricărei opere doar prin prisma caracterului ei de marfă (al cărei preţ se estimează că va creşte în funcţie de raritate), se poate constata o creştere a expectaţiei receptorilor în faţa nivelului estetic şi problematic al operelor. Fenomenul sc traduce prin ignorarea cu bună ştiinţă a produselor desuete, a celor caro sînt invadate de false probleme, de moralism steril, sau care sînt pline de şabloane ce amintesc de perioade revolute. Dovezi peremtorii ale atitudinii selective, interogative, lucide şi responsabile ne sînt oferite, de pildă, de situaţia repertoriului dramatic şi de afluenţa constantă la piesele ce refac viaţa în ceea ce are aceasta esenţial în ordine morală, politică, în sfera ten- sivă şi dinamic contradictorie a relaţiilor inferumane într-o societate densificată în evenimente.

NINA NICOLAEVA

RAŢIONALITATEA STIINTIF1CĂ ÎN SERVICIUL ARTEI

Configuraţia culturii moderne stă sub semnul impactului ştiinţei şi tehnologiei moderne. Un bilanţ al acestui impact, e drept provizoriu, dar purtînd marca unei evaluări filosofice mature, ni-l oferă Jean Ladriere în lucrarea *Les enjeux de la rationalite,* subintitulată sugestiv Le *dâfi de la Science et de la technoiogie aux cultures.* Autorul observă că raţionalitatea ştiinţifică se impune din ce în ce mai mult ca singurul sistem de reprezentare valid, critic elaborat. In lumina exigenţelor de obiectivitate şi raţionalitate se corijează concepţiile formate pe cale empirică, se subminează sistemele metafizice speculative, dar şi teoriile axiologice bazate pe ideea centrală a trăitului. Formele instituţionale materializează acest proces de „scientifizare".

Cultura, menită să joace rolul unui organ de control care înregistrează dezechilibrele şi oferă informaţia necesară pentru a le înlătura, se găseşte într-o stare de reorganizare a sistemului său de norme şi valori. J. Ladriere evidenţiază o serie de perturbări cu efecte de „dez- rădăcinare“ : renunţarea la formele tradiţionale de viaţă, relativizarea tot mai radicală a tuturor valorilor, ruptura unui anumit acord între om şi diferite componente ale condiţiei umane (la nivelul concepţiei sau vieţii efective).

Dar întrucît cultura constituie prin una din funcţiile ei un factor de coerenţă şi semnificaţie existenţială unitară, această „dezrădăcinare “ nu poate fi decît temporară. Ni se pare plauzibilă presupoziţia autorului după care ştiinţa şi tehnologia modernă aduc cu sine şi posibilitatea unei noi integrări a culturii. Ea este încă în curs

de realizare. Printre „efectele de inducţie" se numără valorizarea cunoaşterii obiective, aspiraţia la o reconstrucţie total inteligibilă a lumii. In stadiul actual, însă, cultura se arată încă lipsită de un centru unic în jurul căruia ar putea fi obţinută integrarea componentelor ei : „nu există nici armonie prestabilită, nici determinism subiacent, nici finalizare ascunsă care să asigure între ele un soi de corespondenţă naturală şi obligatorie[1]. Dar în acel spaţiu de indeterminare al influenţelor reciproce care se pot exercita între subsisteme ale culturii intervine *acţiunea* care asigură comunicarea între ele. Ea este menită să pună în relaţie componenţii sistemului cultural cu sistemul ştiinţei şi tehnologiei în aşa fel încît ştiinţa şi tehnologia să poată materializa exigenţele sale interne, iar cultura să poată imprima demersurilor lor sensul şi finalitatea după măsura proprie esenţei sale.

In ceea ce priveşte arta, ştiinţa şi tehnologia o afectează atît în mod nc-mijlocit cît şi prin intermediul altor sisteme cum ar fi cel economic sau politic. Influenţa nemijlocită rezidă, pe de o parte, în contribuţia ştiinţei şi tehnologiei la evoluţia formelor de expresie (sugestii în pianul construcţiilor formale) şi, pe de altă parte, în contribuţia lor la modul de inserţie a activităţilor artistice în cîmpul culturii. Ne vom ocupa de primul tip de efecte ilustrîndu-1 pe baza unor incursiuni în domeniul artelor plastice şi al muzicii.

Precizăm în prealabil că nu trebuie să confundăm o prezenţă latentă a „ştiinţificului" pe anumite trasee ale travaliului artistic cu o modelare ulterioară a lor cu ajutorul mijloacelor pe care le pot oferi Ia un moment dat limbajele teoretice şi tehnologice disponibile. „Comunicarea" artei cu ştiinţa are un stagiu mult mai îndelungat si se datoreşte în primul rînd unei surse de referinţe exterioare comune. „Nu este corect — observă P. Fran- castel — să spunem că ştiinţa posedă legi pe care arta le transpune în propriul său domeniu. Nu ştiinţa ci lumea exterioară posedă legile ei şi arta, ca şi ştiinţa, le interpretează în mod necesar, în acord cu ea însăşi într-o perioadă dată“[2]. Este un fel de avertisment de valoare me

[1] J. Ladriere, *Les enjeux de la rationalite.* Aubier-Montagne, 1877, p. 209.

[2] P. Francastel, *Art et techniqu-e aux XIX et XX siecles*>■ Minuit, 1956, p. 224.

todologică incontestabila la adresa practicii de apropiere forţată a ştiinţei de artă.

Aserţiunea lui P. Francastel n-a pus capăt interogaţiilor privind acest gen de condiţionare. „Ne putem întreba — spune matematicianul H. Weyl — dacă valoarea •estetică a simetriei este dependentă do valoarea oi vitală : a descoperit cumva artistul simetria cu care natura; conform unei legi inerente, şi-a înzestrat făpturile, copiind şi perfeeţionînd apoi ceea ce natura i-a prezentat în realizări neclesăvîrşite, sau valoarea, estetică a simetriei 'are un izvor independent Intuiţia artiştilor şi meşterilor din Antichitate a anticipat formula matematică a simetriei înţeleasă ca un fel de concordanţă a mai multor părţi prin care ele so înglobează într-un întreg; Weyl subliniază că „egiptenii au excelat în arta ornamentului cu patru milenii înainte ca matematicienii să fi descoperit în conceptul de «grup» instrumentul matematic potrivit pentru descrierea ornamentelor şi pentru derivarea claselor lor de simetrie posibile[1*'1]. Implicit, arta ornamentului conţine elemente de matematică superioar ă care au fost relevate şi formulate abia în anul 1924 de către G. Polya (s-a demonstrat că cele 17 simetrii utilizate de meşterii egipteni epuizează toate posibilităţile cunoscute pînă acum).

Sensul matematic al simetriei nu se suprapune cu sensul ei artistic. Conceptul matematic de simetrie bilaterală, de pildă, se referă la operaţii de oglindire sau do rotaţie. El joacă un rol de seamă în ordonarea spectrelor atomice şi moleculare, în elucidarea caracterului lor general. Conceptul artistic de simetrie are o accepţiune mai largă de „armonie", de succesiune ritmată a motivelor. In Antichitate el simboliza ideea ordinei, perfecţiunii şi frumuseţii.

Ca răspuns la întrebarea formulată anterior, Weyl distinge între legile matematice care guvernează natura şi care au dat naştere la conceptul ştiinţific de simetrie, şi realizarea ei pe cale intuitivă în imaginaţia creatoarc a artistului. In ambele cazuri însă ideea matematică de invariantă a unei configuraţii de elemente în raport cu un grup de transformări automorfe rămîne baza specificărilor conceptului de simetrie.

[3] H. **Weyl,** *Simetria,* Editura ştiinţifică, Bucureşti. l'Kifi, p. 12.
[4] *Idem,* p. 62.

Cu această exemplificare introductivă am deschis capitolul vast care se ocupă de raporturile complexe alo artelor plastice cu un corpus de concepte geometrice. Importanţa lor în definirea stilului artistic a fost subliniată de E. Panofskv în lucrarea *Artă şi semnificaţie,* ilustrîn- d-o prin rolul pe care-l joacă în viziunea plastică teoria proporţiilor. După opinia istoricului de artă, epoci întregi în evoluţia picturii se disting tocmai prin concepţia asupra „relaţiilor matematice între diferitele părţi constitutive ale unei fiinţe" care devine subiectul reprezentării artistice.

în aceeaşi lucrare Panofskv dezvoltă o idee do mare importanţă pentru clarificarea distanţei ce desparte ştiinţa geometriei de utilizarea ei în scopuri artistice. Pornind do la reprezentările şi ideile ştiinţifico despre proporţiile *obiectului reprezentării* (obiectiv şi numeric stabilite), artistul elaborează sistemul de proporţii privind *reprezentarea obiectului.* „Există o mare deosebire între întrebarea : „Cum este relaţia normală între lungimea braţului şi lungimea întregului corp la o persoană ce stă liniştită în faţa mea?"'şi întrebarea: „Cum să raportez lungimea, care corespunde întregului corp, pe pînză sau pe blocul meu de marmură"[5]. Pictorul este obligat să ştie a răspunde- la ambele întrebări : la cea do a doua întrebare însă „răspunsul" variază nu numai de la o -epocă la alta, de la un stil artistic la altul, dar şi în cadrul experienţei aceluiaşi artist. Este vorba de supunerea obiectului reprezentării la operaţia de „deformare" care diferă ca grad în funcţie de intenţia şi motivaţia artistice- Aşadar, deosebirea la care s-a referit E. Panofsky este aceea între proporţiile obiective şi proporţiile numite „tehnice"' care ţin de construcţia artistică. Această categorie de proporţii apare ca urmare a acţiunii altor trei factori de variabilitate : influenţa racursiului cerut de perspectivă : influenţa mişcării organice şi preocuparea faţă de impresiile vizuale ale privitorului.

In acest sens M. Ghyka precizează că în artă nu este vorba de „matematicile practice, inginereşti", ci de organizarea sensibilităţii artistice conform principiilor generale ale ştiinţei spaţiului. Aceeaşi idee apare şi în afir

[5] E. Panofsky, *Artă şi semnificaţie,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980, p. 93.

maţia lui P. Francastel după care „Geometria a venit sa ofere mijloace nu pentru înţelegerea abstractă a unei realităţi teoretice, ci pentru organizarea unui material imaginar“[fi].

Renaşterea Antichităţii clasice în Italia Trecento-uiui şi Quattrocento-ulu i s-a produs şi sub semnul reintegrării culturii geometrice în componenţa formaţiei intelectuale si artistice. O valoare de paradigmă în acest sens are creaţia lui Leonardo da Vinci al cărui sistem artistic, reprezentând „amestecul artei şi ştiinţei" se întemeiază „pe analiza generală... şi îngrijindu-se mereu, cînd iace operă particulară, s-o alcătuiască numai din elemente verificabile*'[7]. De numele lui se leagă ridicarea teoriei proporţiilor, fuzionate cu conceptul clasic de simetrie, la rang de ştiinţă empirică. „Lectura picturii lui ne invită la acelaşi demers analitic ce înaintează de la caracteristicile vizuale la sesizarea accidentelor vizibile ale modelului care decurg din structura-i ascunsă“ (Valery). Caietele sale de însemnări conţin observaţii ştiinţifice acoperind un vast cimp de cunoaştere de la astronomie pînă la hidraulică. Dar ele nu se constituie într-o simplă erudiţie proprie lui *uomo universale :* aşa cum, după spusele lui, „toate cunoştinţele ne vin de la inimă“, ele îl vor sluji pe pictor să pătrundă în tainele acesteia.

La pitiura e cosa mentale — expresie programatică des citată în lucrările consacrate marelui pictor al Ra- naşterii. Implicaţiile ei sînt multiple. Unele converg spre ceea ce sugera Francastel în citatul reprodus mai sus pl ivind sursa comună a cunoaşterii artistice şi ştiinţifice. în *Tratatul asupra picturii* Leonardo da Vinci distinge trei tipuri de ştiinţe : cele care ajung la adevărurile lor prin demonstraţie matematică ; cele izvorîte din observaţia simţurilor şi cele prin care se formează procedee tehnice. Pictura beneficiază, după el, în gradul cel mai mare de acea ştiinţă care, în procesul său de constituire, trece printr-unul din cele cinci simţuri, printr-o fază de observaţie experimentală, şi dă naştere invenţiilor utile. Pictorii Quattrocento-ului şi-au asumat funcţia de investigare a realităţii pornind însă de la convingerea că nu

[b] P. Francastel, *Pictură şi societate,* Ed. Meridiane, 1970, p. 72.

[1] P. Valery, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci,.* Ed. Meridiane, 1969, p. 147.

ştiinţa, ci arta fundamentează cunoaşterea realităţii, în speţă, cunoaşterea legilor perspectivei şi luminii. Pictura lor nu era propriu-zis ştiinţă : ea întruchipa o speculaţie foarte subtilă ; poezie, muzică, arhitectură, filosofie laolaltă, pictura îi datora universalitatea sa „ochiului" prin care „o judecată sănătoasă poate contempla pe îndelete şi în toată splendoarea lor, operele infinite ale naturii" (Leonardo da Vinci). Aşadar, „cosa mentale'[1] poate fi •echivalat cu acea luciditate intelectuală care era consubstanţială sensibilităţii artistice şi curiozităţii nestăvilite de cunoaştere a naturii. „Acela care vrea cu adevărat să-i înţeleagă pe Leonardo — precizează Berence — nu va avea nevoie de vestitele lui Carnete pentru a-i studia pictura, dar le va citi pentru a o interpreta cum se cuvine căci... pictura lui Leonardo este cheia omului, a ştiinţei sale, a universalităţii sale[1-8].

Cu greu am putea disocia în personalitatea lui Al- berti, Leonardo sau Diirer formaţia intelectuală şi cea artistică. Ei aparţin acelei perioade în evoluţia culturală a umanităţii în care arta participa în mod nemijlocit la descoperirile ştiinţifice, iar acestea din urmă se integrau în imaginea artistică asupra lumii. Este după opinia lui Lukâcs, o epocă singulară prin efervescenţa sa creatoare cărei i-au urmat perioade de dezvoltare relativ paralelă a artei şi ştiinţei.

Problematica relaţiei între reprezentările ştiinţifice asupra spaţiului şi formula artistică a acestuia va fi reluată şi dezvoltată de către arta modernă. Dacă pictorii Renaşterii asimilau adesea arta explorărilor cu caracter ştiinţific, pictorul modem vede altfel acest raport : „El nu susţine — observă G. Carlo Argan referindu-se la începuturile artei moderne, în speţă, la Seurat — că într-o epocă ştiinţifică arta trebuie să devină ştiinţifică, ci se întreabă doar care poate fi caracterul şi funcţia artei într-o epocă ştiinţifică şi cum trebuie transformată tehnica artei pentru a deveni o tehnică riguroasă asemenea tehnicii industriale care depinde de ştiinţă'^. Aşa cum reiese de aici, modelul ştiinţific va exercita de dată aceasta o influenţă incontestabilă asupra experienţei artistice.

[8] F. Berence, *Renaşterea italiană,* voi. II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 89.

[9] G. C. Argan, *Artă modernă,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982,

Dar din nou sîntem obligaţi să discernem între un transfer al ideilor ştiinţifice mai mult sau mai puţin, fertil şi firesc, şi existenţa unei anume continuităţi în planul explorărilor privind perfecţionarea viziunii plastice asupra lumii. Tendinţa de a „raţiona" în orizontul vizualităţii este, după cum am constatat, mai veche şi apariţia viziunii „abstracte" asupra spaţiului era pregătită de evoluţia anterioară a gîndirii plastice. însuşi transferul ideilor ştiinţifice pe tărîmul artei poate fi reuşit sau nu în funcţie de „receptivitatea" proprie artei respective. Nu este exclusă nici o reacţie de respingere atunci cînd ideea ştiinţifică, valoroasă la „ea acasă", se dovedeşte a fi un „corp străin"', forţat implantat în fiinţa operei.

Totodată trebuie menţionat faptul că nu orice modificare în planul gîndirii plastice este condiţionată de rezultatele noi ale cercetării ştiinţifice fie şi tangenţiale cu preocupările în orizontul tehnicii plastice. Gîndirea ştiinţifică şi gîndirea artistică deopotrivă „esenţial realizările" urmăresc propriile lor obiective care nicidecum nu se suprapun total. Este ceea ce semnalează, pe bună dreptate, Mouloud : „Atunci cînd, urmărind obiectivul său de funcţionalizare, geometria raţională a înlăturat modelele geometriei vizuale, pictura, la rîndul său, în efortul ei de a restitui aspectele vii ale lumii vizibile, s-a îndepărtat din cu totul alte raţiuni de modelele geometriei intuitive"[i0]. Ideea, poate fi ilustrată prin experienţa lui Cezanne al cărui crez estetic este redus de obicei la o singură afirmaţie privind acoperirea finală între universul formelor şi figurile geometrice simple ca sfera, conul, cilindrul sau cubul. O operaţie de reducţie este introdusă din raţiuni de formalizare a experienţei spaţiale la care se adaugă cele care ţin de elemente ale unui limbaj simbolic exteriorizînd formaţiile unui spaţiu spiritual (deşi, după cum remarcă criticii lui, Cezanne n-a ajuns să aplice accst deziderat în jDractica sa artistică). Asemănător, contextul coloristic al tablourilor lui Mondrian sau Klee, din care rezultă o anumită reprezentare spaţială, nu se referă la o noţiune precisă de spaţiu : el sugerează mai curînd posibilitatea deschisă de

[n] N. Mouloud, *Pictura şi spaţiul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 222—223.

existenţa spaţialităţii în faţa privitorului. In ambele cazuri obiectivul urmărit este de ordin estetic.

Pentru Braque — întemeietorul cubismului — „pictura nu aplică nici o ştiinţă, dar este, în sens riguros, *ştiinţa percepţiei vizuale"*. Ca ştiinţă a percepţiei, arta tinde să definească imaginea ca valoare nu numai informativă şi complementară, dar şi esenţială, autonomă şi vitală ; această totalitate nu poate fi realizată decît unind experienţa vederii riguroase cu aceea a execuţiei riguroase ; de aceea ştiinţa este inseparabilă de operaţia manuală, de artizanal, de spiritul acela de atelier, care este, în primul rînd, un spirit de laborator“[11]. Braque refuză să conceapă spaţiul *a priori*. Pentru artist, spune el, nu există datul prealabil actului său. Explorarea artistică a spaţiului, prin urmare, n-are nimic comun cu explorarea acestuia de către fizician.

Un tip estetic de organizare a spaţiului, aşa cum I-au promovat reprezentanţii cubismului, concordă cu unele concluzii ale epistemologiei genetice privind percepţia spaţiului natural. Conform acestora, spaţiul vizual se prezintă ca un „continuum" lipsit de orice valoare, de orice referinţă la planuri şi vid, la prezenţă şi absenţă, care se organizează în „gestalt“-uri, dar care are un caracter fundamental reversibil. Spaţiul pe care noi îl credem vizual şi real este rezultatul unui decupaj dintr-un „continuum" în funcţie de interesele noastre. în ambele cazuri concluziile au fost obţinute pe cale experimentală : după Braque o adevărată ştiinţă nu se construieşte pe abstracţia intelectuală, ci pe „totalitatea psihică şi fizică a experienţei umane[8].

Valorile vizualităţii rămîn obiectivul principal şi pentru P. Mondrian ale cărui picturi nu reprezintă nimic şi nu emoţionează nicicum pe un privitor neavizat. Pictura, spune el, nu poate depăşi domeniul vizibilităţii, si reducţia vizualului la scheme geometrice, a spaţiului la o suprafaţă pură sau la o imagine bidimensională este menită să aducă percepţiei un spor de claritate, s-o incite la creativitate. „Marca descoperire[11] a lui Mondrian, cum crede Argan, constă în relevarea capacităţii, proprii picturii de plan, de a fi „schema sau principiul generator al experienţei vizuale".

[11] Cr. Brunet, *Braque et l'espace,* Klincksieck, 1971, p. 8.

„Ştiinţa percepţiei" stăruitor elaborată de Braque, 'Mondrian, Klee sau Kandinsky şi corelată eu o tehnică ■nouă a reprezentării spaţiului vizual se află în corespondenţă cu ideile ştiinţifice avansate ale vremii, în particular, cu teoria relativităţii şi psihologia Gestalt-ului. Astfel de raporturi indirecte de sugestie între artă şi ştiinţă se stabilesc, după opinia lui Mouloud, pe o bază empirică „prin referinţa lor la domeniile observabile sau sînt întotdeauna într-un anume fel structurate pentru viziune". Ele n-ar fi posibile la nivelul senzor ial al viziunii şi n-ar putea fi relevate dacă am porni de la explicaţiile cauzale oferite de fizică sau de la construcţiile operatorii ale matematicii.

In acest context un rol important capătă conceptul de experienţă culturală globală care dispune de limbaje diferite pentru exprimarea valorilor şi sensurilor ei directoare. Climatul gîndirii ştiinţifice din acea perioadă, creat de extinderea conceptului de „probabilitate", a predispus la căutările artistice din domeniul plasticii în direcţia unei realităţi „posibilizate", renunţarea la forme încremenite şi normate. Cultul raţionalităţii, promovat de grupul „De Stijl", ca şi programul constructivist al şcolii de la Bauhaus (Gropius) erau strîns legate de „migrarea" artelor plastice spre domenii extraartistice : urbanistica, industrial-design-ul (Bauhaus ■— unde au predat P. Klee şi V. Kandinsky) sau spre zonele tensionale ale problematicii existenţiale a omului care îşi caută propria sa identitate în raport cu lumea.

Idealul înnoirii universale a vieţii prin artă constituie o altă caracteristică a avangardismului ce-l apropie de aspiraţia generală a ştiinţei. „Universalismul susţinut de gruparea „De Stijl" — remarcă W. Hoffmann — cuprinde atît modelarea concretă a mediului înconjurător cît şi interpretarea metafizică a vieţii. Pe de o parte, el vrea să pătrundă pînă în cele mai adinei şi ultime informaţii despre legile universale, pe de altă parte... să arunce o punte de legătură peste prăpastia dintre artă şi viaţă printr-o voinţă stilistică sistematică colectivă"[1]-. Aceste două dimensiuni apar ca o consecinţă logică a propriei sale dezvoltări pe filiera Van Gogh-P. Cezanne.

[12] W. Hoffmann, *Fundamentele artei moderne,* voi. II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 138.

Căutările artei moderne în direcţia intuiţiei formale a spaţiului sînt contemporane cu investigaţiile ştiinţifice care depăşesc domeniul demersurilor logice tradiţionale. Corespondenţa de acest gen îşi are explicaţia in existenţa unor modele comune de cunoaştere. în eseul *Artă şi ştiinţă* Mircea Maliţa încheie dialogul imaginar dintre „Matematician-* şi „Poet" printr-un acord tocmai asupra acestei ipoteze. Subiectul dialogului — arta lui Brâncuşi şi eventuala ei relaţie cu ştiinţa modernă. „Nu cred că exagerez — susţine Matematicianul •— cînd afirm că în secolul înfloririi ştiinţelor aerodinamice, al dobîndirii atmosferei ca mediu practic şi curent de circulaţie a omenirii, sau în zilele cuceririi planetelor, modelele sale (ale lui Brâncuşi — n.ns.) sînt *dualele artistice* ale *modelelor ştiinţei* vremii noastre (subl. ns.)“. Chiar dacă *Pasărea măiastră* nu este întrutotul tributară acestor idei ştiinţifice aplicate, cum replică maliţios „Poetul", rămîne cert că „peisajul curent şi imediat se îmbogăţeşte prin cuce. - rirea tuturor acestor universuri noi, parte integrantă a realităţii materiale, unde omul păşeşte, făcîndu-le sediu de experienţă trăită, susceptibilă deci de percepţia şi emoţia artistică"[13].

De fapt, comparaţia, dacă are vreo valoare, nu trebuie situată la nivelul cunoaşterii şi tehnologiei deja constituite, pe de o parte, şi, pe de altă parte, la nivelul operei sculpturale finite încheiate, ci, mai degrabă, la nivelul unor „proiecte" şi interese care ţin de sensibilitatea generală a epocii care în acele zone suscită creaţia ştiinţifică şi artistică şi le reasimilează printr-o sublimare *sui generis.* Acel „aer de familie" pe care îl simţim a conferi o comunitate de inspiraţie operei artistice şi celei ştiinţifice provine din zona dinamică a experienţei umane care se constituie la intersecţia celor două mişcări amintite.

Dar trebuie să recunoaştem că repunerea în discuţie a relaţiei artă-ştiinţă şi un accent polemic al acesteia se datoreşte mai cu seamă încercărilor recente ale unor plas- ticieni de a recurge la modele şi idei din domeniile teoretice axate pe problematica comportamentului uman (teoria informaţiei, psihologia formei, psihanaliza etc.) şi

[13] Mircea Malita, */iurut cenuşiu,* voi. III, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 14 şi 17.

din sfera tehnologiei moderne bazate pe programare •cibernetică.

Societatea modernă al cărui „sistem nervos“ este ■constituit din „informare şi comunicare" (G. Argan) deschide în faţa artelor plastice noi posibilităţi de explorare artistică. Gama formelor expresive s-a lărgit considerabil graţie dezvoltării disciplinelor matematice.

Arta cinetică, Pop art, constructivismul, arta conceptuală — denumiri nu totdeauna fericit alese şi, mai ales, ambigue ^— iată cîteva din curentele plasticii moderne care într-un fel sau altul s-au format sub impactul ştiinţei moderne. Exponentul artei cinetice Victor Vasarelv îşi construieşte tablourile conform legilor optice ale contrastelor simultane. Procesul de construcţie stilistică este conceput „în mers“, ceea ce în genere caracterizează curentul plastic numit „constructivismDeşi imaginea vizuală creată este destinată unei percepţii imediate, ea solicită totuşi o serie de procese mentale constitutive receptării ei, în particular, procese de conştientizare a legilor fizice şi matematice utilizate de pictor în alcătuirea ei. Noua viziune abstractă asupra spaţiului se remarcă prin renunţarea la formele pure, ideale, geometrice căutînd principiul iniţial în proporţii matematice.

Peisajul artei americane din ultimii 20 de ani este extrem de pestriţ şi, totodată, semnificativ pentru o societate hipertehnicizată. Catalogul expoziţiei, care a avut loc la Bucureşti în 1980, reţine ca cea mai pregnantă inovaţie a plasticii americane din deceniul al optulea, reflectarea ideii că importanţa artei stă în afara esteticului şi adesea rezidă în răspunsurile ei la întrebări apărute în alte domenii de gîndire sau creaţie. Tendinţele „conceptuale", „minimaliste“, curentele ca „body-art‘* sau „Pop art“ vizează mai degrabă concepte abstracte de informare şi comunicare decît transmiterea unei idei sau concepţii anumite.

După aprecierea lui G. C. Argan, Pop art marchează o „regresiune a noţiunii bine definite de spaţiu la noţiunea indefinită de ambient“. Uneori, teza integrării artei în viaţă se reduce, în practică, tocmai la această funcţie civilizatorică a plasticii ca mijloc de alcătuire a obiectului estetic de factură tehnică. Situate la limită între opere de artă şi produse ale civilizaţiei tehnologice, astfel de creaţii „descurajează în sînul consumatorilor

tendinţa de a omite judecăţi de valoare pe care experienţa estetică, dimpotrivă, o stimulează şi potenţează'[114]. Sîntem, poate, în faţa unei influenţe mai puţin fecunde a imixtiunii gîndirii ştiinţifice în sfera experienţei estetice. Oricum, ambiguitatea idealurilor şi obiectivelor vizate creează un dezechilibru fie şi temporar, în atitudinea estetică a receptorului, impune o nouă distribuire a atribuţiilor „minţii" şi simţirii umane.

Una din direcţiile inedite ale artei contemporane se leagă de înclinaţia ei cibernetică nemijlocit tributară gîndirii şi realizărilor ştiinţei moderne. Este vorba de utilizarea computerelor în domeniul artei, fapt care nu .anulează activitatea estetică propriu-zisă (şi nici nu subminează în vreun fel conceptul tradiţional de creaţie), ci o aeplasează la un nivel mai ridicat de tehnicitate apropiind-o mai mult de stilul creaţiei ştiinţifice.

La baza programării stă elaborarea unui limbaj algoritmic care materializează elemente de informare prin anumite semne (cifre, litere sau simboluri) într-o dispunere dată. Algoritmizarea interpretării imaginii se sprijină pe cunoaşterea detaliată a procesului perceptiv. Psihologia, biologia şi studiile asupra creierului artificial i.sînt chemate să descifreze complexitatea acestui proces pentru a-l aduce la o „stare" traductibilă în termenii modelului cibernetic.

Studiul premergător programării cibernetice este consacrat modalităţilor de înţelegere a imaginii plastice sau sonore. Experimentatorul trebuie să ştie exact ce cuprinde sfera „artisticului" şi care sînt procesele tehnologice specifice producerii calităţilor artistice. Se impune o delimitare între acestea şi „tehnica artistică" propriu- zisă. Astfel, polisemia limbajului imagistic, ceea ce numim îndeobşte caracterul deschis al operei, ţine de resortul tehnologic al creaţiei artistice. Dificultatea provine tocmai din lipsa unei concepţii coerente asupra acestui nivel al operei şi din imposibilitatea principială de a-l •cuprinde într-o ecuaţie de „cunoscute'[1].

Operaţiei de „demontare" i se supune şi mecanismul creaţiei artistice care se prezintă ca o sumă „1) a unui joc de «idei»... care ascultă în mod esenţial de legile combinaţiilor aleatorii; 2) a unui sistem de organizare, de

[v] G. C, Argan, *Aria modernă*, Ed. Meridiane, Bucureşti.

construire a formei; 3) a unui mecanism critic care trece ideile noi prin sita validităţii funcţionale, logice;... 4) un sistem de epurare, bazat pe un cod de valori «profesionale» şi colective şi o) un sistem de «punere în formă-"

Cele relatate mai sus se referă la aria de preocupări şi cîştiguri teoretice ale esteticii informaţionale. Distincţiile introduse de ea între informaţie şi semnificaţie, mesaj estetic şi mesaj semantic, redundanţă estetică etc. vizează nu numai structura operei „artificiale ". Ele sînt aplicabile în mare măsură şi artei „clasice". Intenţia principală a esteticii informaţionale rămîne însă aceea de a deveni o estetică a programării. Punctul ei de plecare îl constituie presupoziţia după care „mecanismele creaţiei artistice ce apar ca o schiţă, pe care o putem duce la capăt, a mecanismelor creaţiei ştiinţifice, schiţă în care se pun aceleaşi probleme de bază, dar în care exigenţele de acceptare sînt mai dificile pentru a fi realizate sub raport material"[15]. Colaborarea artiştilor şi oamenilor de ştiinţă la alcătuirea programelor cibernetice poate sluji drept argument în sprijinul acestei presupoziţii. Această colaborare se materializează în construirea programului calculatorului pe baza unui program matematic (o traducere într-o limbă riguroasă a ceea ce de obicei exprimăm într-o limbă uzuală) şi a unui program *estetic* (un repertoriu finit de semne, de reguli de asamblare a acestor semne şi o intuiţie conform căreia sînt selectate semnele şi regulile).

Compatibilitatea gîndirii artistice şi a demersurilor raţionalităţii ştiinţifice este demonstrată de însăşi evoluţia artelor plastice care s-a produs în „sensul favorizării metodelor matematice (de la continuu la discret, de la discretul parţial la discretul integral — Solomon Mar- cus). Dar momentul intervenţiei mai violente a noilor tehnici şi idei ştiinţifice în domeniul artei poate fi socotit începutul deceniului al V-lea cînd au fost realizate primele desene cu ajutorul calculatorului analogic. Ele au fost expuse de americanul Ben Laposky în 1952 sub genericul *Electronic Abstractions.* Simularea procesului de creaţie pe această cale electronică a deschis posibil i-

[15] A. Moles, din voi. *Estetică, informaţie, programare,* Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p. 131—132.

[16] A. Moles, *Artă şi ordinator,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 69.

tâţi noi do explorare estetică fie cu valoare euristică, fie •cu caracter funcţional strict algoritmic. Deocamdată însă nu s-a putut realiza decît o construcţie spaţială plană.

Deşi registrul formelor grafice obţinute prin programe euristice nu depăşeşte nivelul „decorativuluigrafica de calculator nu este mai puţin o mărturie a spiritului epocii noastre, „decorurile realizate... au ceva esenţial legat de lumea noastră contemporană, de ştiinţă, de tehnică, de mediul nostru actual[1'17], devin o reprezentare veridică şi actuală a noilor realităţi create de om.

Un fervent susţinător al artei permutaţionale, A. Moles, îi prezice un strălucit viitor şi crede chiar că „maşina de creat", desigur, mult mai perfecţionată faţă •de puterile ei de astăzi, îl va transforma pe artist în programator, iar estetica va abandona studiul frumosului şi va deveni o „ştiinţă experimentală, bazată pe psihologie, sociologie şi teoria creaţiei"[18]. Problema artei contemporane se reduce, după opinia lui, la întrebarea : „cum să realizăm forme noi destinate multiplicităţii renunţînd la ambiţia seculară de a produce unicate.

Nu no vom hazarda în aprecieri sentenţioase neacoperite de o experienţă mai întinsă a contactului cu aşa- zisa artă permutaţională. Ceea ce constituie aproape un loc comun în estetica contemporană este opinia după ■care ordinatorul îşi găseşte utilizarea optimă în .procesul de creaţie mai ales ca *ajutor* al artistului oferindu-i re- -sursele sale în calitate de prelungire a creierului uman. „Cînd m-am decis să dau (asociez) elementelor mele artistice cîte un semn numeric, organizîndu-le şi calculîn- du-le apoi, spre a transfera rezultatul asupra unui semn artistic — declară Zdenel Svkora — utilizarea computerului a fost o consecinţă logică[11]. Cu ajutorul calculatorului îşi construieşte structurile complexe ale picturii sale cinetice şi V. Vasarely. El a creat propriul său „alfabet plastic- dintr-o serie de unităţi forme-culori supuse unor ordonări matematice şi organizate într-un program estetic pentru executarea lui la un calculator. Din repertoriul de compoziţii realizate artistul alege pe cele mai bune şi mai potrivite cu intuiţia lui iniţială.

[17] *Semiotica matematică a artelor vizuale,* Ed. ştiinţifică şi •enciclopedică. Bucureşti, 1983, p. 278.

[18] A. Moles, *Artă şi ordinator,* p. 60.

în ceea ce priveşte arta complet programată, ea rămîne o creaţie a tehnicianului şi intră în sfera obiectelor estetice de factură industrială. Dacă astfel de produse nu corespund întru totul definiţiei acceptate privind opera de artă, aceasta nu anulează total valoarea şi funcţionalitatea lor estetică. Ele îşi au rolul lor bine definit în organizarea ambientului : „situate la limita dintre creaţie şi rutină, reprezentînd tot atît de bine o cvasirutinizare a creaţiei şi o transformare în unicate a lucrurilor în serie — remarcă pe bună dreptate Solomon Marcus — procedeele algoritmice... pot căpăta un deosebit impact social prin introducerea unei varietăţi practic nelimitate- în sfera bunurilor de consum. Capodoperele nu pot fi frecventate decît în momente rare, de sărbători, dar gustul public trebuie educat în permanenţă, dorim să frecventăm permanent structuri vizuale cel puţin agreabile dacă nu stimulatoare'[119].

Muzicianul, susţine A. Moles, datorită educaţiei sale abstracte, este pregătit în mai mare măsură pentru manipularea semnelor' simbolice. Ideea unei legături consubstanţiale între gîndire matematică şi gîndire muzicală ne-a fost transmisă de grecii antici. „Matematizarea ‘‘ muzicii de către Pitagora a fost cea dintîi inserare fertilă a ştiinţei în artă. Studiul geometric şi aritmetic al intervalelor şi acordurilor muzicale a făcut „să reverse înapoi, din muzică, concepţia armonică, simfonică în arhitectură şi artele plastice"[20].

Mai tîrziu, Leibniz va spune că „muzica este un exerciţiu de aritmetică tainică şi cei care i se consacră nu ştiu că mînuiesc cifrele". O mare parte din structurile muzicale a fost, într-adevăr, inventată în mod spontan. în împărţirea suitei sonore în octave şi a octavelor în 7 şi, respectiv, 12 sunete — ca să pornim de la un exerciţiu" mai elementar al aritmeticii — s-a ţinut seamă, în mod intuitiv, de constituţia noastră psiho-fizio- logică. Structura a fost pusă în serviciul imaginii melodice.

Ne îndoim că Bach, atunci cînd a compus *Clavecinul bine temperat* — lucrare considerată pe drept cu- vînt enciclopedică — avea nevoie de iniţiere specială în

[19] *Semiotică matematică a artelor plastice,* op. cit., p. 21.

[20] M. C. Ghyka, *Estetica şi teoria artei,* Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 339.

limbajul matematic al armoniei şi contrapunctului. Suita preludiilor şi fugilor care constituie această operă excepţională, nu a fost construită prin speculaţie numerică, deşi în prezent ea poate fi tradusă în limbajul modern al cifrelor. „Calculul matematic", în formele lui, evident, mai elementare, era, ca să spunem aşa, „topit" în conştiinţa muzicală a compozitorului care, în momentul creaţiei, avea de-a face cu valori ritmice, tonale sau tim- brice, aducînd o contribuţie unică la dezvoltarea polifoniei şi contrapunctului. „Orice problemă abstractă şi-ar fi pus Bach în acel moment — remarcă P. Bentoiu —■ el nu o putea rezolva decît în concretul conştiinţei sale muzicale şi nu într-un abstract ideatic faţă de care materia sonoră ar fi fost un simplu accident"[21].

Afirmaţia lui Leibniz nu mai are o valabilitate deplină în contextul muzicii moderne care evoluează tocmai în sensul aplicării în mod conştient a unor concepte şi teorii fizico-matematice. Preceptul lui I. Stravinsky de a înlocui improvizaţia prin construcţie şi-a găsit un larg ecou în creaţia muzicală a timpului nostru. El a favorizat caracterul experimental care a devenit constitutiv avangardismului muzical.

Asemănător cu artele plastice, istoria muzicii este istoria unei raţionalizări progresive. Astfel se explică apariţia şcolii atonale vieneze la începutul veacului nostru (Schonberg), bazată în mare parte pe explorarea structurilor matematice ale materialului sonor. Dar ceea ce constituie efectiv debutul experimentării muzicale este legat de încercări mai recente (Xenakis) de a desprinde structuri autonome, în afara spaţiului şi timpului, şi de a le combina după principii strict matematice.

Pe acest suport logico-matematic al muzicii se sprijină modelarea ei cibernetică. Experienţa celor două decenii în acest domeniu a demonstrat posibilităţile şi limitele noilor mijloace de a „compune" muzica. în această privinţă părerile diferă de la un practician la altul. Astfel, promotorul formalizării cibernetice A.-Zaripov consideră că cu ajutorul calculatorului : a) se descifrează unele laturi ascunse ale actului de creaţie traducînd în limbaj algoritmic procesele lui intuitive ; b) se verifică, prin modelare, relaţiile formale între diferite componente

[21] P. Bentoiu, *Imagine şi sens,* Editura muzicală, Bucureşti, 1973, p. 212.

ale operei muzicale ; c) se execută unele procedee, constitutive creaţiei şi, în fine, d) se imită stilul unui compozitor. După opinia ciberneticianului american Reit- mann, scopul programării euristice constă în a) studierea comportamentului compozitorului în timpul compunerii unei anume forme muzicale : şi b) crearea unor programe pe baza traducerii, în limbajul riguros al ipotezelor, structurilor şi proceseldr gîndirii creatoare, implicit, al intenţiilor artistice.

Ce poate realiza practic programarea cibernetică în muzică, folosirea ordinatorului ? Nimeni nu se îndoieşte de faptul că „compoziţiile" obţinute au un caracter artificial, ceea ce este valabil (recunoaşte şi M. Bense) şi pentru poezia ,,creată" de calculator. Melodia „compusă" astfel nu este de ordin muzical în sens strict, deoarece îi lipseşte „semantica figurativă", informaţia muzicală a acesteia. Ordinatorul este în stare să reproducă doar una din laturile abstracte ale formei muzicale şi, de regulă, procesul de creaţie muzicală se confundă cu fixaţia lui într-un sistem de semne convenţionale.

Procesul real de creaţie muzicală se derulează altfel şi dispune de posibilităţi combinatorii infinit mai mari. Printre neajunsurile formalizării cibernetice se numără şi acela care se referă la imposibilitatea de a ţine cont de factorii psihologici şi de mediul socio-cultural deloc neglijabile în analiza unei opere. Referitor la acest din. urmă aspect, Kolmogorov, unul din primii matematicieni care au introdus studiul matematic al poeziei, recunoaşte că pentru a alcătui un program cibernetic care ar imita perfect, de pildă, stilul poeziei lui Puşkin, este nevoie de modelarea întregului context social şi cultural în care a creat poetul — un lucru inacccsibil însă mijloacelor cibernetice de simulare.

Şi totuşi experienţa modelării cibernetice n-a fost defel inutilă. Aplicarea rezultatelor ei pozitive a luat două direcţii :

— In cercetarea teoretică, estetică şi istorică a artei, modelele corelaţiilor statistico-probabilistice lărgesc aria de verificare a unor reguli de compoziţie şi de creare a structurilor muzicale. „Sinteza" obţinută cu ajutorul ordinatorului este comparată cu forma muzicală iniţial concepută şi pot fi astfel reperate eventuale greşeli. Prin constatarea imposibilităţii de formalizare a unor struc

turi extrem de complexe se stimulează elaborarea de noi metode privind studierea lor teoretică, inclusiv de noi direcţii de analiză matematică.

— Ordinatorul rămîne un mijloc important auxiliar In creaţia compozitorilor moderni. Experienţa muzicii româneşti contemporane este edificatoare în acest sens.

O atenţie deosebită merită creaţia muzicală a lui Aurel Stroe care şi-a cîştigat o reputaţie mondială. Compozitorul se explicitează, demonstrînd o formaţie intelectuală dintre cele mai rafinate, în lucrarea sa *Compoziţii şi clase de compoziţii* care a fost publicată succesiv în numerele 4, 6, 11/1970 şi 6/1971 ale revistei Muzica. Concepţia sa muzicală se bazează pe convingerea că „a gîndi în mod abstract în muzică înseamnă a concepe structuri care pot deveni muzică. în structurile muzicii el distinge aspectul concret şi abstract. Programul creat de compostor şi numit *Musgener* îşi propune să examineze structurile formale care pot fi derivate din parametrii muzicali.

Intervenţia gîndirii matematice este fecundă deoarece compozitorul pune în relaţie deducţiile teoretice formale cu intuiţia şi imaginaţia muzicală. După cum remarcă unii muzicologi, timpul constituie axa principală a creaţiei lui Aurel Stroe. O nouă concepţie asupra duratei în care se actualizează reprezentările sonore stă la bază compoziţiei lucrării *Arcade*. Timpul se încarcă de semnificaţii estetice şi filosofice, ceea ce pune în evidenţă avantajul formalizărilor întreprinse de compozitorul român faţă de compoziţiile „sintetice*[1] avînd doar valoare ilustrativă pentru compatibilitatea gîndirii muzicale cu cea matematică. Urmînd calea lui Xenakis, Aurel Stroe concepe structurile temporale în orizontul trăirilor psihice (ale reveriei sau memoriei involuntare).

Orice inovaţie pe linia limbajului muzica] se încadrează în orizontul semantic al sferei sonorităţii, şi din acest motiv gîndirea simbolică a compozitorului, extrem de elaborată, nu funcţionează în gol, ea oferă soluţii viabile şi de perspectivă pe termen lung.

Demersurile „calculatorii[1]- şi formalizante comportă limite chiar în domeniile lor de origine, pe care matematicienii şi logicienii înşişi nu au întîrziat să le semnaleze. Rene Thom, de exemplu, creatorul teoriei catastrofelor, merge atît de departe în respingerea exceselor

rigorii de tip formal încît nu ezită să lanseze o provo-, care : „Tot ceea ce este riguros este insignifiant". El crede că în viitor cercetarea ştiinţifică va pierde din aspectul ei tehnic pentru a relua contact cu reflecţia individuală, „poate chiar, cum e cazul în matematică, cu estetica, arta. Ea îşi va pierde din certitudine, din rigoare. Dar va cîştiga în importanţă umană “ [22]. Ideea este extrem de importantă atît sub raportul trasării unei direcţii în evoluţia ştiinţei către modalităţile de „comprehen- siune“ proprii artei, cît şi în privinţa regimului de „econom ie “ la care trebuie supusă formalizarea matematică.

*

* *

Am urmărit, în aceste însemnări, corelaţiile interne ale artei cu ştiinţa din perspectiva conlucrării lor fertile. Sistemul de referinţă adoptat n-a depăşit, cu mici excepţii, sfera artei, necesităţile evoluţiei ei fireşti. Anaiiza ar fi însă cel puţin incompletă dacă n-am invoca problema receptării, mai exact, dificultăţile pe care le întîm- pină publicul în contact cu unele opere ale artei moderne. Reuşitele şi eşecurile înregistrate în cîmpul noilor relaţii ale artei cu ştiinţa sînt sancţionate ca atare de demersul receptiv al experienţei estetice care are norme proprii de desfăşurare. Una din ele rezidă în declanşarea obligatorie a desfătării estetice, adică a unui complex de stări şi atitudini cu caracter acţionai şi cognitiv care nu rareori este supus greşit unei reducţii hedoniste.

în reflecţia modernă asupra artei cîştigă o audienţă tot mai largă ideea redefinirii funcţiei artei în raport cu experienţa estetică. Regimul optim al acesteia din .urmă stabileşte şi limitele experimentării în artă pe linia asimilării unor modele şi strategii ştiinţifice. Multe cazuri de periclitare a mersului firesc al experienţei estetice se datorese — este de părere H. R. Jauss — tendinţei excesive de dezobiectualizare care, în artele plastice, duce la „monotonia ascetică a percepţiei", iar în literatură — la „hazardul unor soluţii interpretative lipsite de orice

[22] Rene Thom, *La Science malgre tout,* în *Encyclopedie uni-' versalis,* v. 17, 1973, p. 9.

reper şi direcţie“[2:)]. Ignorai'ea formelor primare de desfătare estetică (emoţionalul) şi cultivarea exclusivă a atitudinii cerebral reflexive vine în contradicţie cu mecanismul şi menirea experienţei estetice ca atare.

Ne-am referit la un model de experienţă estetică şi nu la faptul empiric al receptării în cadrul căruia dificultăţile se înmulţesc şi din pricina lipsei unei iniţieri necesare a publicului în limbajul artei, modulat de mediul inductor al raţionalităţii ştiinţifice. Atingem astfel o temă larg dezbătută în literatura actuală de specialitate. Se preconizează diferite modalităţi de „grăbire" (Moles) a sensibilităţii publicului pentru a intra în rezonanţă cu noile formule artistice. Independent de admiterea sau nu a unei atari „competiţii ceea ce contează cu adevărat este realizarea plenară a experienţei estetice cu toate înrîuririle ei benefice asupra personalităţii umane.

’[23] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică; literară,* Editura Univers, 1983, p. 296.

CEZAR RADU

DIRIJARE CONŞTIENTĂ 51 AUTOREGLARE SPONTANĂ ÎN VIATA CULTURAL ARTISTICĂ SI ÎN FORMAREA GUSTULUI ESTETIC

Este îndeobşte cunoscut faptul că viaţa socială — inclusiv în componenta ei spirituală — s-a complicat, atît de mult, încît a lăsa evoluţia lumii omului doar pe seama mecanismelor ei de autoreglare spontană ar însemna pentru omenire asumarea unor riscuri extrem de grave. Astăzi ştim mai bine decît, de pildă, acum o sută de ani că o viziune triumfalistă asupra progresului este falsă şi păgubitoare; ştim că unele procese involutive, pe care am fi ispitiţi să le considerăm ca fiind doar temporare, se pot transforma în degradări ireversibile (vezi numeroasele exemple în acest sens din domeniul ecologiei) ; că adesea tendinţa de a lăsa lucrurile să meargă în voia lor, cu credinţa că pînă la urmă trebuie să „iasă bine“ poate avea un „preţ de cost" foarte ridicat (pînă la urmă nazismul a fost înfrînt, dar cît a costat atitudinea, o vreme tolerantă, l'aţă de politica hitleristă, manifestată de diverse state europene !); ştim că dezvoltarea civilizaţiei tehnologice se însoţeşte cu o gamă largă de fenomene negative pe planul condiţiei umane, pentru a căror (cel puţin) limitare sînt necesare măsuri operative şi eficiente ; etc. Categoric, celebra formulă *laissez faire, lais- sez passer* dovedeşte nu o răbdare înţeleaptă, ci inconştientă.

Dar, pe de altă parte, din însăşi complexitatea lumii in care trăim rezultă extrema actualitate a ideii că societatea nu poate anticipa, deci nici domina, toate consecinţele deciziilor şi acţiunilor sale. Pe bună dreptate un gîn- ■ditor sagace ca Ilya Prigogine, proclamînd „sfîrşitul idea

lului omniştiinţei", afirmă că nimeni nu este în măsură; „să prevadă traiectoriile unui sistem dinamic complex"[1]. Şi aceasta tocmai pentru că este complex. Dar atari sisteme — printre care se numără şi societatea — sînt, prin însăşi natura lor, capabile să înveţe, să se optimizeze. Putem deci vorbi nu numai de inevitabilitatea, ci şi de- rolul pozitiv al autoreglărilor spontane în viaţa socială.

Subaprecierea acestui rol sau, dimpotrivă, absolutizarea lui, constituie cele două posibile deformări în teoria şi practica socială, inclusiv în teoria artei, în organizarea şi desfăşurarea vieţii artistice, în activitatea edu- cativ-estetică etc. Incercînd, în cele ce urmează, o pledoarie pentru re-examinarea raportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană în artă *(lato sensu)*$_y$ socot că o atare analiză nu trebuie să vizeze stabilirea farmaceutică a ponderii fiecăruia dintre cei doi termeni, ci regîndirea critică a însuşi modului în care concepem acest raport.

In primul rînd, corelaţia menţionată nu este aceeaşi în toate epocile, domeniile, laturile etc. artei şi vieţii artistice. Evoluţia artei primitive, de pildă, se realizează, de fapt în absenţa oricărei dirijări conştiente[2], situaţia prelungindu-se aproape în întreaga istorie a folclorului, care este guvernată de mecanismele autoreglării spontane. Pe măsura afirmării, în viaţa cultural-spirituală, a gîndirii teoretico-estetice şi a criticii (ca activitate specializată), dar mai ales pe măsura amplificării preocupării statelor (şi a altor factori politici) de a orienta — potrivit intereselor şi ideologiei lor — creaţia de frumos, de a privilegia anumite curente, stiluri, opere etc., spo

[1] PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *Noua alianţă,.* Editura politică, Bucureşti, 1984, p. 388.

[2] Prin *dirijare conştientă* înţeleg ansamblul deciziilor adoptate şi a măsurilor practice luate, ere *către factori exteriori relaţiei creaţie-operă-receptare,* decizii şi măsuri prin care se urmăreşte (este deci prezentă *intenţia expresă)* influenţarea, într-un sens sau altul, a respectivei relaţii, ca şi a fiecărui component al relaţiei în parte. Am în vedere în primul rînd decizii şi măsuri ce pornesc din sfera politicului, dar includ şi influenţa ideologică exercitată de către diverşi factori de presiune, mai mult sau mai puţin instituţionalizaţi (de la critică, pînă la edituri, case de discuri, posturi de radio şi t.v. etc.). Aşadar, caracterul foarte codificat al folclorului nu înseamnă dirijare conştientă, în sensul în care este folosită aici sintagma, deoarece — cu excepţiile inevitabile — codurile sînt imanente artei.

reşte ponderea dirijării conştiente în întreaga desfăşurare a vieţii artistice. Că, în funcţie de epocă, de natura regimului politic în cauză, de alte particularităţi naţio- nal-locale, influenţa exercitată poate fi pozitivă sau negativă, declarată deschis sau disimulată, mai puternică sau mai slabă,; mai directă sau mai puţin directă etc., toate acestea constituie un alt set de probleme Ia care nu mă mai opresc. Mai adaog doar, pentru a ilustra ideea diversităţii situaţiilor reale, că raportul dintre cele două surse ale devenirii artei şi vieţii artistice este dependent şi de specificul fiecărei ramuri artistice, influenţa exercitată de factorii extra-estetici este mai accentuată în. artele în care elementul ideologic este mai explicit prezent (ca literatura, teatrul), precum şi în cele în cazul cărora realizarea efectivă a operei angajează cheltuieli materiale relativ mari (arhitectură, cinematograf ş.a.).

Revenind la artă în general, se cuvine a reaminti că dirijarea conştientă este în acest domeniu îngreunată de faptul că evoluţia istorică a creaţiei de frumos stă în mare măsură sub semnul imprevizibilului (nimic din întreaga devenire a picturii universale nu permitea că se prevadă cristalizarea şi afirmarea, în veacul nostru, a unei astfel de direcţii cum este cea a picturii abstracte). Raportate la clasificarea propusă de Raymond Aron — care disociază între *predicţii, previziuni* şi *profeţii*[3] — anticipările privind evoluţia artei, mai cu seamă cele pe termen lung, se încadrează de obicei în ultima dintre cele trei categorii. Gîndul se duce imediat la Hegel care, după cum se ştie, a proorocit moartea inevitabilă a artei. Dar alături de acest foarte ilustru exemplu, pot fi cu îndreptăţire citate diferitele estetici accentuat normati- viste, întruext acestea pleacă (de obicei tacit) de la presupoziţia că arta va evolua obligatoriu în aşa fel îneît viitorul să confirme valabilitatea universală şi permanentă a regulilor pe care le statornicesc respectivele orientări teoretico-estetice.

Eşecul esteticilor normativiste, contrazise spectaculos de curentele artistice ulterioare lor, are o semnificaţie nemijlocit legată de problema pe care o discut aici.

[s]ARON, Raymond, *îritroduction ă la philosophie de l'histore,* -Ed. Gallimaid, 1981, p. 477.

El învederează că dirijismul se opune — *mai cu seamă in artă* — nu numai absolutizării spontaneităţii, ci şi unei dirijări cu adevărat conştiente ; căci o dirijare cu adevărat conştientă a vieţii eultural-artistice trebuie să fie conştientă şi de rolul pozitiv ai spontaneităţii în acest domeniu.

A sublinia specificitatea artei, în sensul celor arătate, nu înseamnă însă a accepta concepţia — de .sorginte şi esenţă liberalistă —- care reduce rolul statului socialist doar la sprijinul material acordat artiştilor, difuzării valorilor estetice, mişcării de amatori etc. Fără a subaprecia importanţa obligaţiilor de mecena pe care şi le-a asumat statul socialist, se poate afirma cu certitudine că politica sa în domeniul creaţiei artistice şi al circulaţiei valorilor artistice nu poate sta doar- sub semnul permisivităţii. Pe de o parte, această politică are şi trebuie să aibă şi o *latură prohibitivă* (de pildă, faţă de eventualele răbufniri de şovinism în artă sau faţă de acest „nesecat izvor“ ai kitsch-ului care este pseudo- artizanatul) : iar pe de altă parte, ea are şi trebuie să aibă şi o *funcţie de orientare ideologică,* atît prin urmărirea unor priorităţi în difuzarea socială a valorilor artistice, cit şi prin stimularea predilectă, în sfera creaţiei artistice, a anumitor dimensiuni şi laturi ale finalităţii sociale a artei; un exemplu, pentru acest din urmă caz, îl constituie sublinierea cu accentuată precădere, în documentele programatice ale Partidului Comunist 'Român, a importanţei caracterului ai'irmativ-deontologic al actului artistic.

Necesitatea optimizării raportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană generează cu totul alte „semne de întrebare” şi angajează cerinţe mult diferite în cazul activităţii de educaţie estetică. Aici problema recunoaşterii rolului factorului - spontan este cu totul secundară, prioritate absolută avînd, cred, *imperativul elaborării unei strategii fundamentate pe o amplă şi riguroasă cercetare ştiinţifică* (precum şi, fireşte, asigurarea transpunerii în practica educaţiv-estetică a strategici elaborate). Importanţa cercetării ştiinţifice pentru acţiunea socială în general, este unanim recunoscută, dar în problema care ne interesează aici, cea a fundamentării ştiinţifice a muncii de cultivare a gustului estetic, s-a făcut şi se face prea puţin. Avem o .relativ clară,repre-

zentare a ţelurilor generale urmărite (acestea derivînd din modelul de personalitate umană a cărui promovare o urmărim), dar în stabilirea concretă a căilor, metodelor, mijloacelor .etc. deciziile sînt luate, în cea mai mare' parte, doar pe baza cunoaşterii empirice şi a experienţei practice nemijlocite. Or, în viaţa noastră culturală s-au acumulat, în ultima perioadă, o serie de fenomene şi tendinţe noi, cu largi implicaţii pe planul formării gustului estetic, fenomene şi tendinţe dintre care multe nu au . atras încă atenţia cercetătorilor (şi nu au atras atenţia mai ales în ceea ce priveşte fundamentarea unei strategii educaţionale adecvate).

lată cîteva exemple :

a) In ciuda proliferării masive a kitsch-ului, nu a fost încă elaborată o strategie anti-kitsch, fundamentată ştiinţific. Grigore Smeu a întreprins de unul singur, cu un deceniu şi jumătate în urmă, cercetări de teren pe această temă, în nordul Olteniei, cercetări pe care le-a valorificat într-o carte interesantă şi utilă[4]. Dar lucrarea în cauză este în primul rînd,o încercare (reuşită) de diagnoză, rezultatele investigaţiilor efectuate servindu-i autorului mai cu seamă pentru inventarierea formelor de kitsch în cultura satului românesc contemporan şi pentru estimarea gradului de poluare estetică a respectivului mediu ; sugestiile avansate de G. Smeu privind necesarele reorientări în educaţia estetică ocupă o poziţie marginală în carte, fiind mai curînd un fel de „concluzii practice“ (indiscutabil, utile) la analiza întreprinsă. De fapt, problema kitsch-ului a preocupat pe mulţi esteticieni din ţara noastră, pe la începutul anilor *'70,* prevalînd tendinţa de abordare a temei dintr-o perspectivă general-teoretică. Fiind implicat în această tendinţă, nu vreau să formulez o apreciere asupra valorii studiilor publicate. Cred, oricum, că ele au determinat o, anume conştientizare a respectivei stări de fapt. Dar, din păcate, aceste contribuţii teoretice nu au fost urmate de investigaţii concrete, a căror iniţiere şi efectuare reveneau cu precădere altor specialişti (în primul rînd sociologilor). Problema continuă să fie de indubitabilă actualitate.

SMEU, Grigore, *Repere estetice în satul românesc,* Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

b) In urma reprofilării învăţământului, a scăzut ponderea disciplinelor umaniste în şcoli generale şi licee, fără ca această situaţie să declanşeze cercetări şi analize sistematice privind modalităţile concrete în care sarcinile educaţiei estetice trebuie să fie. preluate de formele extra-didactice de activitate în rîndul elevilor. Nu se poate contesta faptul că această activitate a cunoscut o anumită amplificare şi ^diversificare în ultima vreme (a se vedea — pentru a nu invoca decît cîteva exemple — manifestările special destinate elevilor din programele cinematografelor, filarmonicilor, universităţilor- cultural-ştiinţifice etc.); dar. aproape totul se realizează graţie iniţiativei diverşilor factori instituţionali, fără o investigaţie ştiinţifică prealabilă, care să conducă la elaborarea unei tematici şi concepţii organizatorice unitare, care să înlesnească o riguroasă şi eficientă coordonare a acţiunilor.

c) Există în difuziunea socială actuală a valorilor estetice o tendinţă de creştere a ponderii artelor vizuale şi în primul rînd a artelor spectacolului (mai cu seamă prin filme şi prin diversele spectacole prezentate pe micul ecran). Constatarea s-a făcut mai demult, dar nici la noi şi (din cîte ştiu) nici pe alte meridiane nu s-au tras cuvenitele concluzii privind reorientările necesare în domeniul educaţiei estetice a noilor generaţii. Dau un singur exemplu de problemă care aşteaptă soluţionarea Sc ştie că în gimnazii şi licee greul muncii de formare a gustului estetic al elevilor revine cadrelor didactice care predau discipline umaniste. Or, în facultăţile care pregătesc pe viitorii profesori de limba şi literatura română, de limbi străine sau de istorie şi filosofie nu sînt predate cursuri (fie ele doar facultative) de istorie a cinematografului, de istorie a teatrului ca artă a spectacolului etc. Şi să ne gîndim că studenţii de astăzi vor fi în activitate, ca profesori, şi în anul 2010, cînd vor exista mai multe televizoare, cinematografe, videocasetofoane etc. ca în prezent. După cum am mai spus, problema este generală, nu priveşte doar ţara noastră. Dar oare tsrebuie neapărat să aşteptăm ca alţii să fie primii care încearcă să o soluţioneze ?

d) Nu a trecut prea multă vreme de cînd în puternicul ,,club“ al mass-mediilor a fost acceptat un nou membru titular : videoeasetele. Cugetarea teoretică a în

registrat faptul eu un calm, aş zice, surprinzător, dacă mă gîndesc la furtuna de încriminări pe care au stîrnit-o cinematograful („cultură a Hoţilor“, exclama patetic un scriitor francez în perioada interbelică) şi mai tîrziu televiziunea (despre care s-a afirmat, în mişcarea noastră de idei, că ar fi factor „deculturalizant", că ar provoca „alienarea răgazului" etc.). Poate că zădărnicia protestelor anterioare a determinat această atitudine mai înţeleaptă, de prudentă expectativă faţă de noul mass- medium.

Dai- această atitudine mai circumspectă dovedeşte, cred, că am devenit conştienţi de caracterul contradictoriu al actualelor realizări ştiinţifico-tehnice. Desigur, Gramsci avea dreptate cînd condamna — încă în] 916 ! — ostilitatea unora faţă de cinematograf, ostilitate pe care o califica drept „estetism viermănos'“[5] ; us- turătoarea formulă mi se paie a fi aplicabilă tuturor manifestărilor de aroganţă elitistă faţă de diversele mijloace de promovare şi forme de întruchipare a culturii populare. Căci pe lîngă avantajul evident de a permite accesul larg al publicului la valorile artei, mass-mediile înlesnesc — în condiţiile unei adecvate utilizări a acestora de către beneficiari — şi o cultivare (=rafinare) a gustului estetic. De pildă, videocasetele oferă în perspectivă posibilitatea obiectivă de a apropia artele spectacolului (din punctul de vedere al „consumului") de regimul literaturii, pe care o putem avea la ■ îndemînâ . în biblioteca personală. Pentru a estima consecinţele pozitive (posibile) ale acestui fapt, să observăm că decalajul atît de accentuat între succes şi valoare în cazul celei de a Vil-a arte se.explică în marc măsură prin împrejurarea că gustul publicului se formează aproape în exclusivitate prin contactul cu producţia cinematografică curentă. Care ar fi nivelul preferinţelor şi exigenţelor publicului cititor, dacă în , producţia editorială curentă prezenţa clasicilor ar fi doar incidentală ? Cu gîndul la exigenţele specifice ale formării ideologieo-estctice a noilor generaţii, nelinişteşte însă faptul că înregistrarea, circulaţia şi „consumul" videocasetelor scapă aproape total dirijării conştiente, inclusiv celei ce se realizează

[r>] Vc/i : GRAMSCI, Antonio. *Intelectuali, litrraiuvă şi vialii naţionalii-*, Editura Univers, Bucureşti, 1933, p.

de obicei în cadrul familia],. Problema nu este (încă) la noi cie o stringentă actualitate. Dar luînd în considerare, pe de o parte, efectele — constatate în alte ţări — ale unei atari situaţii, iar pe de altă parte, perspectiva certă a unei prezenţe tot, mai accentuate a acestui mass-me- dium în „consumul" cultural cotidian din ţara noastră, putem anticipa viitorul impact sub-cultural al videoca-setelor. Or, nu cunosc •— şi probabil , că nu este vorba de o simplă deficienţă în informare — vreo iniţiativă majoră de a studia acest inevitabil fenomen al proliferării tot mai largi a videocasetelor, pentru ca — prin adaptări strategice oportune — să se realizeze concomitent o optimă fructificare a posibilităţilor pe care le oferă şi o diminuare, pe cît va fi cu putinţă, a efectelor lor negative.

e) In activitatea cultural-artistică sînt frecvent pi c- zente unele genuri de spectacol, sau componente distincte în programele de .spectacol, cu un statut estetic
— în sens lipologic şi/sau axiologic — incert sau încă insuficient clarificat. Mă gîndesc la numeroasele „serbări" organizate în prelungirea unor .tradiţii folclorice locale (cum sînt, de pildă, nedeile), dar şi la dansurile tematice, la spectacolele de „sunet şi lumină" ş.a. Studierea unor atari manifestări nu poate să nu aibă in primul rînd o finalitate practică, vizînd o ridicare a nivelului activităţii artistice de masă in ţara noastră. Dar nu e mai puţin adevărat.că in acest cîmp tematic ţ:t«t de divers pot fi decelate şi cîteva probleme de ordin teo- retico-estetic general, cum ar fi cea a legitimităţii sau non-legitimităţii anumitor tipuri de manifestări si acţiuni de acest fel, cea a criteriilor do valoare în arta amatorilor ş.a.

închei această enumerare privind unele fenomene şi tendinţe relativ recente în viaţa noastră cultural-artisikă cu un exemplu invers, semnaiînd o absenţă pe cît ele regretabilă, pe atît de greu de înţeles. Mă refer la *benzile desenate,* o artă — ne spun specialiştii în domeniu'[1] — caro are o istorie de aproape nouă decenii, un limbaj propriu şi virtuţi specifice ; o artă care în unele ţări

*' Vezi : FRi;srv\ULT-DKRUEM.R. Pietre, *Descins et bulh-s. La bande dessirtâe comme moyen d'expression-,* Bordas/Paris Bruxelles Montrenl, capitolele : ..Ilistorique sueeinct de ! i '> înde dessinee". şi „Production et diffusion cie la bande dessin.'e".

ocupă un loc important în producţia editorială şi care îşi are un public ce se cifrează — în cazul celor mai izbutite realizări — la milioane şi chiar zeci de milioane de cititori; în sfîrşit, o artă care a trezit interesul teoreticienilor, cercetările în domeniu amplificîndu-se atît de mult în ultimii 10—15 ani şi devenind atît de specializate, încît se poate vorbi de constituirea unei noi discipline teoretice — *stripologici*. Nu este nevoie să mai dovedesc că benzile desenate nu ocupă locul pe care îl merită în preocupările creatorilor şi editorilor de la noi, deşi puţinele iniţiative în domeniu de acum cîţiva ani,(în special benzile desenate inspirate din istoria naţională) îndreptăţeau cele mai cutezătoare speranţe.

Consideraţiile expuse în ultimele pagini se doresc .a fi nu numai un cumul de argumente în favoarea imperativului fundamentării ştiinţifice a muncii de educaţie estetică a publicului, ci şi o pledoarie pentru ideea că elaborarea şi aplicarea unei strategii eficiente în acest domeniu implică inevitabil şi necesitatea imprimării anumitor orientări (deci dirijare conştientă) în activitatea instituţiilor legate nemijlocit, prin natura lor, de creaţia artistică (redacţiile, în sensul cel mai larg al termenului), precum şi în activitatea de cercetare ştiinţifică. Totodată din cele spuse a rezultat, cred, şi faptul că raportul dintre dirijare conştientă şi autoreglare spontană în creaţia şi în viaţa artistică angajează corelaţiile esteticului cu alte valori, .pentru a menţine respectivului raport între limitele unei funcţionalităţi pozitive. Dintre acestea cea mai importantă mi se pare a fi corelaţia cu valorile politice, deoarece politica în domeniul cultural-artistic ,este principala formă a dirijării conştiente. M-am referit critic la o anume viziune alterată a acestei corelaţii, la tendinţele (care nu îmbracă la noi haina argumentării teoretice şi nici măcar nu se manifestă explicit şi public) de depolitizare a raportului dintre statul socialist şi creaţia artistică.

Mai frecvente mi se par a fi, însă, deformările inverse, care favorizează dirijismul îngust şi rigid. Sursele unor atari deformări — inclusiv cele de ordin teoretic, şi acesta-i planul pe care duc discuţia — sînt diverse. Âm sugerat deja că deformarea de tip dirijist poate rezulta din pretenţia unei depline conştientizări a acţiunii sociale (pretenţie ce generează, de .fapt, o falsă conştiinţă).

în cele ce urmează mă refer la un alt exemplu, aparent foarte îndepărtat de problema exminată aici.

într-o foarte interesantă lucrare, apărută cu un deceniu în urmă[7], profesorul timişorean Ignat Florian Bociort aduce mai multe argumente în favoarea ideii de progres în ,artă, unul dintre acestea, poate cel mai important, fiind existenţa unui criteriu de progres valabil pentru toate sistemele, inclusiv pentru sistemul artă. Acesta este *„criteriul funcţionalităţii superioare* a sistemului respectiv, ca *reacţie optimă la solicitările supra-sistemelor sale“* [8]. Las deoparte faptul că argumentul este discutabil, întrucît nu avem cum evalua „indicele de funcţionalitate" a sistemului artă în raport cu supra- sistemul respectiv ; nimeni nu ne dovedeşte că arta din trecut a fost mai puţin funcţională comparativ cu cea. de astăzi, iar afirmaţia lui I. F. Bociort că „miracolul antic se explică tocmai prin concepţia riguros funcţionalistă care a stat Ia baza culturii acestei epoci “ [!)] pare a contrazice însăşi ideea fundamentală a cărţii, existenţa progresului în artă. Ceea ce mă interesează aici este însă faptul că progresul artei, considerată ca sistem, este judecat *doar* după felul în care sistemul artă slujeşte supra- sistemului în care el se încadrează. [i0]

Pe planul strict al teoriei generale a sistemelor se pot aduce, împotriva acestei opinii, cel puţin trei obiecţii : v

a) Această opinie nu ia în considerare faptul că optimizarea, prin autoinstruire, a unui sistem are ca primă finalitate menţinerea, consolidarea şi reproducerea sa ca sistem.

Problema funcţionalităţii artei în raport cu „solicitările suprasistemelor sale“, cum ar spune autorul (acest plural — „suprasistemo“ —permite nuanţări, dar şi complică lucrurile) ar trebui deci „desfăcută“ în două aspecte esenţiale: Pe de o parte, arta.este funcţională faţă de suprasistemul reprezentat de societatea dată. Pe de altă

[1] BOCIORT, Ignat Floi'ian, *Teoria progresului literar-artistic,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, Iî»75.

[8] *Idem,* p. 248.

[9] *Idem,* p. 25.

[10] într-un alt context (p. 23) autorul afirmă : „valoarea poate fi privită ca o măsură a adecvării unei structuri funcţionale la finalităţile, organizate ierarhic, ale sistemului aferent".'

parte, pentru a sluji progresul, arta trebuie să fie dis- func'țională (— critică, destructurantă etc.) în raport cu societatea dată, contribuind la înlăturarea, la depăşirea ei. So deschide astfel un. nou evantai de interogaţii şi disocieri necesare, caro vizează — în ultimă instanţă — tensiunile' interne ale artei (expresie a unui context istoric concret *vs* expresie a omului ca fiinţă generică), • iar abordarea strict sistemică trebuie integrată într-o abordare filosofică.

b) Prin opinia citată, I. F. Bociort introduce o ierarhie — în favoarea primilor termeni din succesiunea ce urmează — o ierarhie între, pe de o parte, factorii de integralitate ai unui sistem, iar pe de altă parte, specializarea şi autonomia funcţională a constituenţilor siste- mului in cauză, ierarhie care nu este o trăsătură generală a sistemelor, decît dacă, reducînd progresul la dezvoltare, considerăm că orice consolidare (= optimizare) a unui sistem este implicit şi necesar un progres.

c) Cea de a treia obiecţie este de fapt o observaţie mai mult prilejuită decît provocată direct de punctul de vedere şi de argumentele lui I. F. Bociort. Am în vedere faptul eă modul în care tratează autorul în cauză problema progresului în artă are ca punct de sprijin •— presupus tacit, nu invocat expres — o insuficientă disociere între *intecraliiale* si *centralizare,* în existenţa şi funcţionarea sistemelor. Or, o corectă înţelegere şi apreciere a raportului optim[1] între dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană in viaţa artistică cere ca această disociere să fie cît se poate ele clară. Este vorba în esenţă de faptul că, dincolo de un anume nivel de complexitate al sistemelor luate în considerare (iar sistemele şi subsistemele sociale se plasează în teritoriul acestui „dincolo"), creşterea gradului de integritate se însoţeşte cu fenomene de descentralizare. Cum o analiză a problemei ca atare iese din cadrul tematic al prezentului studiu, să-mi fie trecut cu vederea faptul că invoc principiul autorităţii, citind cîteva opinii ale unor autori de indiscutabilă competenţă. Invoc mai înlîi o utilizare a perspectivei siste- mice la examinarea unor fapte şi concepţii din sfera poli- ticului. Analizînd critic poziţia şi ideologia terorismului italian, Umbo&o Eco observă, că cei ce I-au răpit pe Al do Moro (dacă nu mă înşel, la data cînd autorul a publicat articolul deznodămîntul tragic nu se produsese

sau nu era încă cunoscut) şi pretind că procedînd astfel lovesc în ,.inima•* (sau ,,eapul“) statului, apelează în zadar la argumente ,.teoretice" din teoria generală a sistemelor şi din cibernetică. în realitate, afirmă gmditoru! italian, „marile sisteme'[1] nu au „cap“ (sau .,inimă[1']) aşa îneît eliminarea respectivului „centru“ să destabilizeze sistemul. Căci de fapt nu există doar *un* centru ; de aceea, orice ţintă a loviturii este relativ „periferică", de unde si marea capacitate de reechilibrare a respectivelor sisteme[11]. Aceeaşi simultaneitate a unor procese opuse întîlnim şi în cultură unde creşterea gradului de integralitate a sistemului, datorată (între altele) şi dezvoltării exponenţiale a mass-mediilor, se însoţeşte (în virtutea aceleiaşi cauze) cu o recon figurare descentralizantă a receptării sociale a valorilor ; difuziunea socială a operelor de artă în cercuri concentrice tot mai largi, în virtutea căreia publicul se organiza piramidal, este tot mai mult înlocuită printr-o structurare axată pe ramuri artistice şi pe mijloace de comunicare, procesul semănînd mai curînd cu constituirea unor „bucle" care se alătură una alteia, fără o ierarhizare (vezi bine cunoscuta teorie a „circuitelor culturale", a lui Abraham Moles). Şi un ultim excmplu-argument, din cunoaştere, unde sentimentul relativităţii adevărurilor sporeşte pe măsură ce cugetarea teoretică s-a ridicat (în ştiinţă) la modele explicative tot mai generale. Căci tocmai nivelul marilor generalizări şi abstractizări pune mai clar în evidenţă caracterul construit al cunoştinţelor, determinîndu-I pe cercetător să conştientizeze faptul că operează în lumi posibile. ..Multă vreme — observă critic I. Prigogine, cu privire la ştiinţa trecutului (inclusiv a celui nu prea îndepărtat) — pretenţia sa de universalitate s-a contopit cu aceea a validităţii exclusive"[1]-.

Dar să revenim la interesanta carte a lui I. F. Bociort. Criteriul general al progresului postulat de autor — criteriu pe care l-am menţionat cîteva pagini mai înainte — sugerează, în ultimă instanţă, şi o anume ierarhie în aria tipurilor de valori, în sensul unei superiorităţi a valorilor mai strîns legate de integralitatea sistemelor (cum sînt, cel puţin în foarte mare măsură, valorile politice). Or,

[11] ECO, Umberto, *Sette anni di desiderio,* Bompiani, Milano, 1983, p. 109—113.

[12] PRIGOGINE. Ilya, STENGERS, Isabelle, *op. cit.,* p. 19.

se ştie, tipurile diferite de valori nu sînt, în principiu, ierarhizate. *Primatul* valorilor economice nu înseamnă o superioritate a acestora comparativ cu, de pildă, valorile morale. La fel se pune problema şi în cazul valorilor politice, care au un statut oarecum aparte — se afirmă că politicul este o valoare focalizatoare — nu în sens axiologic, ci în sensul că ele reprezintă puncte de reper oarecum privilegiate în gîndirea şi acţiunea umană. In sensul acesta multe alte valori au şi o „viză" (= implicaţii, repercusiuni, consecinţe etc.) politică. Dai- ele o realizează — consiclerînd politicul în accepţiunea înalt semnificativă a termenului (politică *vs* politicianism) — numai dacă şi numai în măsura în care îşi realizează vocaţia proprie, numai prin respectarea şi realizarea propriei lor specificităţi (o poezie nu poate contribui la educaţia politică dacă nu este capabilă să genereze emoţia estetică). De aceea dirijarea conştientă trebuie înţeleasă şi ca *autodirijare conştientă,* inclusiv în cazul artei.

în sfîrşit, teoriei lui Bociort i se mai poate obiecta că ea sugerează că arta trebuie să slujească optimizării sistemului social *dat,* ceea ce este evident eronat dacă avem în vedere că prin *optimizare* se înţelege — cum am mai spus — şi *consolidare, reproducere a structurii* etc. Or, cum am mai arătat, arta are şi o funcţie critică (= destructurantă) în raport cu suprasistemul existent. Autoreglarea spontană în artă îşi găseşte temeiuri solide şi argumente convingătoare în faptul că rolul etic al artei trebuie privit şi din perspectiva moralei *constituante,* nu numai a celei *constituite* (în accepţiunea pe care o dă R. Garaudy termenilor), în faptul că arta contribuie şi „pe cont propriu** la progresul cunoaşterii etc.

Am declarat de la început că intenţia mea este să pledez pentru o reexaminare a raportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană în artă, să invit la meditaţie, nu să dau un răspuns. De altfel un răspuns — *unul,* general valabil şi definitiv — nu poate fi dat atît pentru că problema este — s-a văzut, sper — foarte complexă, cît şi pentru că raportul în cauză este diferenţiat şi dinamic.

Meditînd asupra problemei pe care am ridicat-o, cred că apropierea asimptotică de soluţia ei teoretică reclamă două demersuri :

1) Un efort de analiză conceptuală vizînd mai cu seamă corelaţiile şi delimitările între concepte ca :
a) *Dirijarea conştientă-autoreglare spontană,* acestea fiind raportate la *conştient-spontan-inconştient, intenţional - nonintenţional* la nivel social şi individual, b) *Trebuinţă, interes, pulsiune, aspiraţie, dorinţă, orizont de aşteptare, necesitate, comandă,socială.*

2) Iniţierea şi desfăşui'aroa unor ample investigaţii, concrete la care să participe esteticieni, sociologi, pedagogi, psihologi ş.a.

Studierea x'aportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană în viaţa cultural-artistică şi în formarea gustului estetic este o problemă de conştientizare mai aprofundată a specificului esteticului şi a condiţiei artei în lumea contemporană, este o problemă a cărei soluţionare nu se poate realiza decît printr-un efort cu caracter interdisciplinar.

OLTEA MIŞCOL

ORIZONTUL **VALORILOR** ŞI ACŢIUNEA CULTURALĂ

Punerea în ecuaţie a valorilor culturii cu acţiunea umană semnifică un raport necesar de determinare reciprocă între coi doi termeni ai relaţiei. Necesitatea decurge din imposibilitatea genezei şi structurii valorii ıı alara acţiunii, a practicii umane, pe de-o pacte, din privarea de sens a acestuia din urmă în absenţa unui referenţial valoric, pe de altă parte.

Fără a ignora acţiunea considerată în această accepţie largă de determinant şi cadru al creării orizontului valoric, ne vom referi în studiul prezent, cu precădere, la acei tip de acţiune care intervine în dialogul cultură- rcceptor, valoare-subiect valorizator, pentru a-l potenţa, pentru a-l orienta.

Dacă, după cum observa Tudor Vianu, pentru a deveni producător de cultură „trebuie să trăieşti cultura timpului tău", atunci s-ar putea deduce că a produce cultură înseamnă a acţiona sub imperiul valorilor statuate în conştiinţa comunităţii căreia respectivul producă toi- ii aparţine sau a unor valori pe care el le anticipează ca fiind posibile şi necesare în viitor. Producătorul de cultură nu este însă, neapărat un creator în sensul strict al termenului. Cultura unei societăţi se naşte într-un perpetuu circuit între cîmpul creaţiei, al receptării şi al socializării valorilor. Un individ poate fi producător de cultură nu doar creînd obiecte purtătoare de valori şi de sens, ci totodată, asimilînd universal axiologic al mediului în care el se plasează în mod obiectiv, pentru a-l retransmite la rîndul său grupui ilor cu care intră în contact în virtutea rolurilor sociale asumate. Este evident

că accst univers axiologic exteriorizat în multiplele sule robiţii cu semenii va purta amprenta individualităţii, a personalităţii proprii, a modului particular de asimilare valorică a lumii. Totodată, împărtăşind cu grupurile la care aderă, un set de valori specifice, individul tinde să reacţioneze, să se comporte într-un anume mod, să gîn- dească şi să se exteriorizeze într-o manieră mai mult sau mai puţin comună membrilor grupului. In virtutea aptitudinii omului de a asimila şi de a prelucra specific valorile şi comportamentele învăţate pentru a le retransmite, a le comunica semenilor fie prin intermediul formelor simbolice şi conceptuale ale limbajului, fie prin cel al unor pattern-uri de comportament, procesul educaţiei dobîncleşte semnificaţia unei acţiuni sociale de importanţă deosebită în determinarea modului de a fi şi de a tr ăi al unei comunităţi umane.

Dintr-o atare perspectivă, definim *acţiunea culturală* drept acel demers practic, susceptibil de a menţine, de a consolida şi/sau de a redimensiona, de a reorganiza, de a rcorienta experienţa noastră în orizontul învăţării şi al asimilării valorilor culturii. Definiţia, pe care o avansăm sub beneficiul de ipoteză, subliniază două direcţii principale de orientare a acţiunii : optimizarea integrării culturale a indivizilor care intră sub incidenţa acţiunii ; stimularea comportamentului creator, novator, deschis unor noi dimensiuni valorice.

Vizînd procese de educare şi învăţare, acţiunea culturală definită în termenii de mai sus ar putea fi identificată printr-un mecanism al aparenţelor cu fenomenul pe care antropologii culturii îl desemnează prin termenul de *inculturaţie. O* asemenea posibilă identificare ar plasa conceptul operaţional definit de noi sub semnul gratuităţii, de vreme ce ar exista un alt concept definibil in termeni similari care şi-a demonstrat virtuţiile euristice într-o disciplină cu un obiect atît de complex cum este antropologia culturală. Substituirea nu ar fi însă justificată, deoarece potrivit definiţiei avansate ’i do M. J- Herskovits, care întruneşte consensul larg al antropologilor culturii, *inculturaţia* ar fi denumirea dată „formelor de educare şi de învăţare care distinge omul de alte creaturi şi care îi permite la început, ca şi în cursui vieţii, de .a dobîndi o anumită stăpînire a culturii sale. Este vorba esenţialmente de un proces de [1] condiţionare

conştientă sau inconştientă care se manifestă în limitele sancţionate de un sistem de cutume"[1]. Definită astfel* *inculturaţia* sugerează un proces neîntrerupt de adaptare mai mult sau mai puţin conştientă a individului la tipuri de conduită colectivă, la sisteme de valori socialmente prescrise, la forme instituţionalizate de comportament. Este vorba despre un proces spontan, care se produce în mod obiectiv în sensul că individul se plasează independent de dorinţa şi voinţa sa într-o reţea de relaţii sociale şi într-un ambient cultural specific, în funcţie de anumite caracteristici situaţionale, împrejurare care va determina şi particularităţile fenomenului adaptativ.

Spre deosebire de *inculturaţie, acţiunea culturală* în accepţia propusă de noi este orientată, dirijată, susceptibilă de a forma nu numai un individ dotat cu un comportament adaptativ, bine integrat mediului său socio-eul- tural, ci înzestrat în acelaşi timp şi cu o puternică capacitate inovatoare. Pentru a surprinde mai exact sensul acestor demersuri acţionale, considerăm oportune cîteva sublinieri teoretice generale.

în legătură cu primul aspect, precizăm că fenomenul integrării culturale defineşte dintr-o dublă perspectivă, a antropologiei şi sociologiei, procesul inserţiei individualităţii umane în sfera valorilor, normelor şi experienţelor unui mediu socio-cultural dat. Integrarea vizează, de asemenea, raportul între plasticitatea individului uman,, respectiv capacitatea sa de a reacţiona adecvat la ansamblul elementelor obiective ale culturii, pe de-o parte şi măsura în care el rămîne prizonierul tendinţelor şi limitelor izvorîte din fondul său biologic, acultural şi/sau din mediul în care trăieşte şi acţionează, pe de altă parte.

în perspectivă antropologică, integrarea culturală vizează realizarea umanului în ipostaza sa individual subiectivă sau intersubieetivă în sensul umanizării şi autoperl'ecţionării permanente a funcţiilor şi capacităţilor specific umane, raţionale şi afective. Prin integrare şi asimilare culturală, orizontul existenţial uman devine un orizont axiologic, valorile obiective ale culturii devin resorturi subiective, creatoare de personalitate. Dimensiunea antropologică a integrării nu poate fi concepută în afara celei sociologice, deoarece omul, ca disponibili

[1] **M. J. Herskovits,** *Les bases de l'anthTopologle culturelle,* **Petite Bibliotheque Payot, Paris, 1967, p. 28.**

tate axiologică, ca potenţial creator inepuizabil nu se poate realiza în afara cooperării cu congenerii săi, în afara relaţiilor sociale. Complexitatea şi dificultăţile inerente procesului de integrare a indivizilor într-un anume sistem de valori, într-o anumită geografie spirituală sînt sugerate de multitudinea factorilor şi a structurilor intermediare pe care le solicită, ele însele dotate cu atributul mobilităţii şi al complexităţii. Integrarea culturală presupune parcurgerea unui traiect sinuos şi adesea contradictoriu de la nivel individual la nivel macrosocial, respectiv de la microuniversul axiologic individual la sistemul de valori socialmente statuat. Ea solicită existenţa unor structuri la care individul se inserează în cursul existenţei sale, structuri care aproximează din aproape în aproape structura culturii globale. Asemenea structuri, dotate cu potenţe integratoare variabile sînt : familia, şcoala, grupul profesional, 'grupul de loisir şi de amiciţie, diferite alte organizaţii formale şi informale.

Cultura globală a unei comunităţi umane nu se prezintă ca o configuraţie omogenă de valori şi modele care întrunesc consensul şi adeziunea unanimă a membrilor respectivei comunităţi. Cultura globală comportă numeroase constelaţii valorice comun împărtăşite, dar şi configuraţii culturale care traduc într-un mod specific valorile statuate în tabla axiologică a macrosistemului sau chiar i se opun într-o anumită măsură. Acestea sînt sub- culturile. Ele oferă indivizilor membri, idei şi valori de referinţă, modele de comportament cultural, criterii necesare pentru a-şi croi drum prin labirintul opţiunilor posibile şi nu în ultimul rînd, un sentiment de angajare, de ataşament faţă de respectivul grup, apt să contracareze acea „criză de identitate*[1] pe care Alvin Toffler o numeşte „cea mai răspîndită dintre bolile contemporane Şi totuşi, scara valorilor împărtăşite de un individ sau altul, modelele şi opţiunile sale nu sînt expresia unei apartenenţe unice la un anumit grup, ci de regulă, un amestec de elemente eteroclite, proprii unor subculturi diferite, ceea ce se explică prin propensiunea fiinţei umane spre acel aliaj fragil între identitate şi alteritate, între multiplicitate şi unicitate şi care constituie, în ultimă instanţă, premisă a edificării personalităţii. Faptul este, însă, de natură să creeze dificultăţi în calea procesului de integrare culturală atunci cînd microuniversurile

culturale individuale tind să devină prea diferite şi contradictorii. In acest sens, observînd că tabloul axiologic al societăţii „înfăţişează o vastă reţea de sfere personale încrucişate, în urzeala cărora se înscriu mai des sau 'mai rar regiuni de coincidenţă, de unire, de armonie'[1]-, Tudor Vianu se întreba dacă există posibilitatea extinderii acestor regiuni, dacă poale fi redus conflictul în beneficiul armoniei. Răspunsul este afirmativ : „Imperialismul persoanei, nu limitarea ei empirică este izvorul dezacordurilor axiologice. Limitele consimţite lasă loc mai degrabă şi altor valori alături de ale noastre ; iar dorinţa de a lărgi sfera personală prin însumarea tuturor acelor achiziţii ale culturii caro ne pot face receptivi pentru un număr cît mai mare şi mai variat de valori reduce ea însăşi regiunea dezacordurilor[11'1].

Consideraţiile de mai sus justifică conceperea acţiunii culturale ca modalitate de acţiune socială cu o finalitate formativ-educativă, dotată cu o strategie şi o metodologie specifice, adecvate obiectului său — indivizii eon- stituţi în microgrupuri care pot lua extensiuni variabile.

Din perspectiva necesităţilor integrării culturale, a imperativului îmbogăţirii permanente a orizontului axiologic individual în concordanţă cu valorile fundamentale ale sistemului socio-eultural, considerăm că ipostaza majoră a acţiunii culturale rezidă în demersul *învăţării valorilor.* Ca tip de învăţare socială, *învăţarea valorilor* vizează, după părerea noastră, *formarea capacităţii distingerii valorii de nonvaloare sau de pseudo-valoare, a abilităţii de ierarhizare a priorităţilor valorice în diferite contexte şi momente ale experienţei sociale, cu toate consecinţele care decurg din aceste împrejurări pe planul normelor şi al comportamentului în orizont cultural, dar semnifică totodată şi stimularea aptitudinilor creatoare de noi valori.* Din această perspectivă, considerăm că învăţarea valorilor poate fi înţeleasă ca un tip de învăţare sintetic între „învăţarea de menţinere“ şi „învăţarea inovatoare'[4'1]. Deoarece ea implică atît semnificaţia unei

[2] Tudor Vianu, *Studii de filosofie a culturii,* în *Opere,* voi. 8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 126.

[3] *Ibidem.*

[4] James W. Botkin, Mahdi Elmandjra, Mircea Maliţa, *Orizontul fără limite al învăţării,* Edit. Politică, Bucureşti, 1981.

învăţări rutiniere, respectiv achiziţia de norme, metode şi reguli socialmente omologate în vederea stăpînirii unor situaţii cunoscute şi recurente, ceea ce constituie esenţa procesului integrării culturale, a funcţionării sistemului cultural existent, cît şi învăţarea anticipativă şi participativă, care reclamă o comunicare permanentă, „o testare constantă a regulilor şi valorilor cu care se operează., reţinînd pe cele relevante şi respingînd pe cele depăşite**[5]. In procesul învăţării valorilor în condiţiile schimbărilor precipitate ale epocii noastre, ale supraabundenţei de opţiuni posibile, accentul trebuie pus, desigur, pe dimensiunea sa inovatoare, ale cărei atribute principale sînt considerate : selectarea, integrarea, sinteza, operarea în sisteme variabile şi deschise.

Învăţarea valorilor presupune, ca o condiţie *sine qua non,* asigurarea unui contact direct şi sistematic al. subiecţilor cu stimulii culturali care să lc permită accesul la universul axiologic vizat de scopul acţiunii, presupune de asemenea, iniţierea în paralel, a unor demersuri de instruire, în vederea dotării lor cu criterii de recunoaştere a valorilor, iar în cazuri limită, implică chiar *dez- vuţarea* unor subiecţi de pseudo-valori sau de valori negative. Acest din urmă aspect indică dificultăţi sporite pentru agentul acţiunii culturale, mai ales în condiţiile în care, prezenţa acestor valori indezirabile trădează rezultatul unui proces anterior de integrare dus pînă la ultimele sale consecinţe, respectiv asimilarea, interiorizarea lor.

Ţinînd seama de complexitatea obiectului (individ, grupuri) pe care tinde să-i transforme, să-i modeleze, de natura obiectivelor şi nu mai puţin de dificultăţile inerente procesului practic de realizare a acestora, considerăm că, pentru a-şi dovedi eficienţa,' *acţiunea culturală* trebuie să cunoască o suită de momente premergătoare şi ulterioare desfăşurării sale propriu zise, a căror pregătire minuţioasă va trebui să stea în atenţia agentului acţiunii, respectiv a activistului cultural. Un inventar al unor asemenea momente, consemnate în succesiunea lor logică, ar putea arăta astfel :

[5] *Idem,* p. 31—32.

a) — definirea, precizarea obiectului acţiunii, de mers care presupune cunoaşterea structurii şi compoziţiei grupului, a intereselor şi aşteptărilor membrilor săi ;
b) — definirea clară a scopului acţiunii, respectiv conturarea tipului de valori implicate în realizarea acestuia ;
c) — adecvarea mijloacelor în raport cu scopul şi cu obiectul acţiunii;
d) — alegerea tehnicilor celor mai adecvate de ac ţiune ;
e) — selectarea agenţilor acţiunii;
f) — analiza efectelor acţiunii, testarea satisfacţiilor în raport cu aşteptările şi aspiraţiile culturale ale grupului respectiv.

Considerăm că fiecare din momentele enunţate are un rol bine definit în cadrul demersului acţionai şi numai luarea în considerare a tuturor acestora poate asigura succesul acţiunii proiectate, succes condiţionat de scoaterea sa de sub incidenţa hazardului şi a improvizaţiei.

Desigur, nu este exclusă nici posibilitatea modificării strategiei de acţiune pe parcursul desfăşurării acesteia, ca urmare a intervenţiei unor factori perturbatori care impun adoptarea unor schimbări *ad-hoc* în sfera mijloacelor sau a tehnicilor acţionale ; marja de imprevizibili- tate va trebui însă redusă cît mai mult posibil, ca urmare a estimării judicioase a probabilităţii maxime de înfăptuire a acţiunii în condiţiile proiectate.

Din perspectiva culturii de participare la care aspiră plenar societatea noastră socialistă, sfera obiectului acţiunii culturale, respectiv microgrupurile sau grupurile şi cea a agenţilor acţiunii trebuie să tindă spre zone din ce în ce mai mari de coincidenţă. în sensul că omul, în calitate de obiect al educaţiei, al acţiunii culturale trebuie să fie el însuşi un element activ, care accede la valorile culturii prin participarea nemijlocită, prin iniţiativa şi implicarea sa activă în actul cultural.

Dintr-o atare perspectivă, este de dorit ca accesul la valori să nu se soldeze doar cu adaptarea culturală a individului sau grupului, ci să depăşească acest fenomen în direcţia asimilării, a interiorizării orizontului valoric. Tocmai de aceea, un moment important în cadrul acţiunii culturale poate fi socotit descoperirea factorilor de blocaj

care apar în circuitul valorilor şi normelor dinspre societate spre individ şi grupuri, factori care pot provoca două alternative nedorite : una în care indivizii refuză manifest valorile, normele, modelele culturale statuate în cadrul sistemului socio-cultural dat; una în care drumul de acces al valorilor, normelor sau modelelor culturale socialmente prescrise se opreşte la nivelul adaptării, al conformării exterioare, a indivizilor la respectivele elemente, fără a se realiza o asimilare, o interiorizare a lor. Alternativele menţionate şi reversul lor pozitiv derivă, în esenţă, din neconcordanţa sau dimpotrivă, din convergenţa între interesele, aşteptările, aspiraţiile individuale şi grupale pe de-o parte, cele social-generale, pe de altă parte.

Rolul instituţiilor culturale este de a interveni prin acţiuni adecvate şi eficiente tocmai în sensul reducerii decalajului între sfera valorilor statuate, prescrise de sistemul axiologic al societăţii şi cea a valorilor reale, trăite şi asimilate într-o anumită etapă a dezvoltării socioculturale. De altfel, inserarea deciziilor şi a proiectelor unui individ sau grup într-un anumit patrimoniu cultural social, colectiv răspunde unei necesităţi obiective. Paul-Henry Chombart de Lauwe observă că în cadrul proceselor de transformare în care este implicat, subiectul îşi elaborează treptat un sistem propriu de reprezentări şi valori, dar el nu poate face acest lucru decît în legătură cu sistemele de valori ale societăţii, ale clasei sale, ale grupurilor de referinţă. „Elaborarea de proiecte personale nu poate consta pentru un subiect în eliberarea sa de orice sistem de reprezentări şi de valori, ci în cunoaşterea celor faţă de care este supus şi în alegerea lor în funcţie de situaţiile concrete pe care le analizează şi de transformările de care este conştient*[16].

Dincolo de trebuinţele şi interesele materiale ale oamenilor a căror satisfacere este justificată în calitate de condiţie a supravieţuirii lor, trebuinţe şi interese supralicitate şi stimulate uneori de către o mentalitate consumatoristă, există nevoi şi aspiraţii superioare care se plasează în regnul culturii, există valori permanente ale omului care cer ca el să înveţe a se perfecţiona şi nu doar a se satisface.

[5] Patil-Henry Chombart de Lauwe, *Cultura* şi *puterea*, Editura Politică, Bucureşti, 1982, p. 309.

Dacă plasticitatea organismului uman, faptul că el dispune de un program de comportament eminamente deschis şi de o extraordinară capacitate de învăţare şi inovare, se află la originea marii diversităţi a formelor culturale,'a valorilor obiective ale culturii, atunci acţiunea culturală va trebui să întreţină şi să cultive această variabilitate umană, această disponibilitate pentru învăţare ca premisă a creativităţii şi perfectibilităţii omului. Dacă sîntem de acord, împreună cu Henry Chombart de Lauwe că „posibilităţile inovatoare se realizează prin intermediul ansamblului de procese ale dinamicii culturale în practicile sociale în care raportul dintre condiţiile impuse şi conştientizarea trebuinţelor creează o tensiune stimulatoare"[7], trebuie să recunoaştem totodată şi rolul instruirii şi al proccselor educative în crearea posibilităţilor inovatoare înseşi. Aceasta presupune însă, ca o condiţie *sine quci non* renovarea concepţiilor noastre despre instruirea şi educarea adulţilor în noile condiţii ale unei societăţi care evoluează sub semnul unor schimbări precipitate. Este vorba despre schimbarea acestor concepţii în sensul unui sistem mobil de învăţare şi educare participativă, inovatoare.

Se pare eă atît în ţara noastră, cît şi in alte ţări europene, sistemul instruirii şi educaţiei adulţilor a lost conceput după modelul celui şcolar tradiţional, în prelungirea acestuia şi a rămas încă tributar într-o oarecare măsură, într-o manieră mai mult sau mai puţin evidentă, unui mod didacticist de transmitere a cunoştinţelor. Or, într-o societate ca a noastră, în genere în societăţile epocii contemporane, în care transformările sînt din ce în ce mai accelerate, în care schimbări semnificative sînt trăite de o aceeaşi generaţie, nevoia de învăţare şi de educare a adulţilor creşte proporţional, cunoaşterea vie a realităţii devenind premisa indispensabilă a unui comportament caracterizat printr-o mare plasticitate, ea răspuns la creşterea complexităţii ambientului socio-cultural şi a celui natural. Prin urmare, modelul de învăţare centrat pe achiziţionarea cunoştinţelor, pe catalogarea lor, pe univocitatea directă de transmitere a acestora dinspre pedagog spre elev devine incompatibil cu un conccpt modem al educaţiei adulţilor. Se impune abandonarea unui

[7] *Idem,* p. 316.

asemenea mociei depăşit, în favoarea unui model nou, susceptibil de a pregăti un om apt pentru viaţă în societatea sa, în lumea schimbătoare şi interdependentă de astăzi. Aceasta presupune o finalitate a sistemului instruc- tiv-educativ al adulţilor (în prelungirea celui modern al şcolii de astăzi), care să vizeze nu achiziţionarea unui stoc de cunoştinţe valabile pentru toată viaţa, sau în cel mai bun caz pentru o perioadă îndelungată, ceea ce devine tot mai mult un nonsens, ci mai degrabă *stăpinirea metodelor de dobîndire a cunoştinţelor,* de *învăţare prin autoinformare, de înţelegere practicii a realităţii.* Un asemenea sistem de învăţare reprezintă o investiţie pe termen lung, o componentă a calităţii vieţii cu condiţia de a fi conceput astfel, incit să stimuleze curiozitatea intelectuală, să dezvolte la subiecţii respectivi spiritul critic, să le faciliteze asimilarea limbajelor simbolice. Acest sistem de învăţare are menirea să conducă la stă- pînirea instrumentelor muncii intelectuale utile oamenilor nu numai pentru continuarea studiilor sau a autoinstruirii, ci şi în vederea perfecţionării lor în viaţa lor profesională. Ne referim la deprinderea diferitelor pro- cedee de dobîndire a cunoştinţelor, a diferitelor metode si tehnici de documentare şi de interpretare a faptelor, de înţelegere şi folosire a 'mijloacelor de comunicare, de asimilare a codurilor apte să-i familiarizeze cu diverse forme ale artei moderne — elemente necesare pentru -comprehensiunea lumii şi a societăţii contemporane.

De asemeni, acţiunea culturală în sfera educaţiei adulţilor trebuie să urmărească formarea omului pentru, o lume interdependentă, să educe şi să modeleze acel om care. dintr-o perspectivă planetară, să ia cunoştinţă de mutaţiile cărora le este supusă lumea în general, cea a culturii în special, de tensiunile care o agită, de cerinţa ca fiecare să participe la depăşirea lor. Esie vorba despre o luare de cunoştinţă dinamică şi activă, bazată pe certitudinea că viitorul unei lumi interdependente se întemeiază pe solidaritatea planetară, dar totodată pe recunoaşterea identităţii culturale a fiecărui popor

în sfîrşit, dar nu în ultimul rînd, o educaţie a adulţilor în societatea noastră trebuie să-i sensibilizeze pe om la valorile de contact, de comunicare şi de afectivitate, de intuiţie şi de spontaneitate, valori care uneori, SUD forţa dominatoare a raţionalităţii de tip ştiinţific şi

tehnic tind să fie uitate sau reprimare. în dobîndirea unor asemenea valori care să fie realmente trăite şi interiorizate, astfel încît ele să devină valori ale vieţii cotidiene, definind un întreg stil de viaţă, un rol deosebit îl au fără îndoială, arta şi educaţia estetică. în acest sens,. Dumitru Ghişe observă, profund întemeiat că „pe măsură ce societatea socialistă asigură un cadru tot mai perfecţionat al vieţii în ansamblul ei, educaţia estetică poate şi trebuie să joace — ca un factor specific — un rol tot mai însemnat în favoarea şi dezvoltarea sensibilităţii omului, a capacităţii acestuia de a recepta frumosul şi de a şi-i integra în existenţa sa de fiecare zi, de a opta pentru valorile autentice ale culturii “ [8].

în perspectiva procesului de învăţare a valorilor, întocmai ca şi valoarea morală, valoarea estetică în general, cea artistică în particular, nu poate fi însuşită doar printr-un demers logico-raţional, prin înţelegerea sa intelectuală. învăţarea înseamnă în acest caz, confruntarea cu faptul estetic, cu opera de artă, fie în stare originală, fie sub forma copiei, reprodusă prin multiplele procedee tehnice ale epocii contemporane. Această particularitate derivă din însuşi specificul valorii estetice, a cărei receptare presupune mobilizarea cu precădere a instanţelor senzorial-afective, presupune trăire şi emoţie, presupune apelul la întreaga sensibilitate a subiectului, începînd cu simple reacţii de gust, de acceptare sau de refuz, de apreciere sau de blamare, pînă la cele mai subtile şi complexe sentimente de plăcere estetică.

Observînd că în zilele noastre trebuie să se ţină seama, inevitabil, de un anumit pericol al „unilateralităţii şi chiar al insensibilităţii faţă de artă“, care nu poate fi contracarat prin frînarea progresului ştiinţific şi tehnic, autorii cunoscutei lucrări „Civilizaţia la răscruce" opi- niază perfect întemeiat, că această unilateralitate va trebui compensată „printr-o *artă* viguroasă, eficace lăuntric şi stîrnind mai multă nelinişte şi participare decît satisfacţie — o artă care să-i facă pe om receptiv pentru istorie şi să lărgească capacitatea de comunicare a experienţelor fundamentale ale existenţei umane“[g]. Numai

[8] Dumitru Ghişe, *Dimensiuni umane,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 220.

[9] *Civilizaţia la răscruce,* Editura Politică, Bucureşti, 1970, p. 240.

•astfel arta şi educaţia estetică ca parte integrantă a procesului educaţiei permanente vor reuşi să-şi împlinească misiunea în actualele transformări ale civilizaţiei, pu- nîndu-şi amprenta necesară pe dezvoltarea şi informarea individualităţii umane.

Iată de ce nu se poate concepe astăzi o educaţie modernă care, preocupîndu-se de dimensiunea intelectual- cognitivă şi-ar permite să ignore sau să pună între paranteze alte dimensiuni axiologice. Necesitatea luării în considerare a valorilor etice, politice, estetice, filosofice în formarea personalităţii tînărului sau în redimensio- narea celei a adultului derivă din însăşi complexitatea fiinţei umane, a naturii sale plurivalente. In absenţa unei educaţii multidimensionale, complexe, omul se transformă într-un robot, în cel mai bun caz, într-o fiinţă dotată cu simple reflexe condiţionate la stimuli programaţi.

Este limpede de ce în societatea noastră, demersului educaţional i se acordă o deosebită atenţie, perspectiva sa multidirecţională şi durata sa permanentă constituind două condiţii fundamental necesare. Dintr-o atare perspectivă, procesele instructiv-educative sînt chemate din ce în ce mai mult ca, în acelaşi timp cu procesul învăţării valorilor să formeze atitudini, convingeri socialmente dezirabile, în consonanţă cu sistemul axiologic al culturii, să contribuie la formarea unor personalităţi creatoare, înzestrate totodată cu o deosebită plasticitate a sensibilităţii şi a gustului cultural.

In asigurarea succesului acţiunii culturale care îşi asumă asemenea obiective se impune sublinierea rolului decisiv al animatorului, presupunînd că sînt asigurate toate mijloacele necesare înfăptuirii acesteia.

Indiferent de nivelul la care se plasează intervenţia sa, este de dorit ca într-o modalitate sau alta, animatorul să fie în contact sistematic cu un nucleu cultural de creaţie cum ar fi un teatru, o casă de cultură, un club, un cenaclu etc., apt să-i asigure legătura permanentă, contactul viu cu forţele şi cu climatul creator. în acest sens, calitatea umană a animatorului joacă la rîndul său un rol important, constituind trăsătura de unire între două universuri : el trebuie să fie racordat permanent celor mai intime pulsaţii ale vieţii cotidiene, dar şi celor mai înalte tensiuni iradiante ale operei culturale.

El, animatorul cultural, trebuie să fie un iniţiator care se impune prin calitatea operei, a demersului propus. Marii animatori sînt cei care reuşesc să-şi formeze un public exigent prin impunerea prealabilă a propriilor exigenţe. Nu este suficient ca animatorul să fie dotat cu cunoaşterea diverselor tehnici, cu un bagaj de cunoştinţe care subîntind domenii variate, de la cel contabil la psihologie şi sociologie. Pentru a asigura o participare reală, el trebuie să fio totodată, într-un sens, un creator. în conotaţia sa cea mai largă, aceasta formulă semnifică mobilizarea cu precădere a capacităţii imaginative a animatorului, el trebuind să inventeze, sa inoveze neîncetat, să creeze raporturi noi, să provoace schimbări în atitudinea grupului, a colectivităţii. Pentru a-şi exercita acest rol, pentru a-şi onora responsabilitatea specială faţă de public, el arc nevoie de libertatea, creatorului în vederea apărării şi promovării valorii, a faptului cultural după unicele criterii ale calităţii şi eficienţei spirituale.

Animatorul nu trebuie să-şi limiteze rolul la cel al unui simplu incitator la consum cultural, ci trebuie să devină agentul competent şi dinamizator al unei culturi care interoghează şi contestă, care afirmă şi critică, care încearcă să răspundă marilor probleme ale societăţii noastre de astăzi şi de mîine.

Din perspectiva unei activităţi culturale al cărei scop fundamental este transformarea culturii de consum într-o cultură de participare, dobîndeşte o profundă actualitate concepţia activismului cultural al lui Tudor Vianu. în acest sens, observînd că se numeşte cultură „acea acţiune de promovare a omului la rolul de agent creator al sorţii sale'[1], „un act de afirmaţie a libertăţii omeneşti", filosoful culturii conchide :„Creatorul este omul de care cultura românească are mai multă nevoie şi lucrul a fost resimţit şi exprimat de mai multe personalităţi, în mai multe feluri. Totul ne spune că vrem să ne desăvîrşim prin decretele magice ale raţiunii care descoperă adevărul, convinsă că, formulîndu-1, el se realizează. Noi trebuie, luînd contact cu marile probleme care ne privesc de aproape, să devenim oameni de iniţiativă şi să intervenim activ"[10].

[10] Tudor Vianu, *lucr. cit.,* p. 345.

CONSTANTIN SCHJFÎRNET

RECEPTARE ARTISTICĂ ŞI ORIZONT CULTURAL

Omul ca sistem viu, raţional, are tendinţa de a realiza un scop, de a elabora un plan, în virtutea unei necesităţi conştientizate. Individul însuşeşte acele valori corespunzătoare trebuinţelor sale. De aici, imperativul formării capacităţii de investigare şi receptare independentă mai ales astăzi cînd „orice cultură teoretică este o cultură a sensibilităţii şi orice produs estetic superior se reazimă deopotrivă pe structura ideatică a

în socialism arta este concepută ca un puternic mijloc de influenţare a sensibilităţii şi gîndirii datorită capacităţii de a promova valorile umaniste. „Pentru fericirea colectivă nu ajunge numai pîinea, spunea G. Căli- nescu. Omul simte şi foamea intelectuală. Setei de adevăr şi frumos îi răspunde arta". Ca şi nevoii de regăsire, de căutare a răspunsurilor la neliniştile omului. Arta nu .-ste un mijloc de propagandă desuetă. înţelegerea simplistă a vocaţiei artei de a transmite mesaje sociale, politice, ideologice conduce la confuzia valorilor, la indistincta valoare-nonvaloare. Este un loc comun faptul că versuri eminesciene transmit cu mai multă forţă valori reale faţă de scrierile unor versificatori contemporani care tratează cu nonşalanţă şi lipsă de respect elementar teme sacre ale spiritualităţii noastre : patria, poporul, glia strămoşească, libertatea, naţiunea etc.

[1] Gheorghe Stroia, *Cultura şi legile frumosului,* în *Esteticul* in *sfera culturii,* Editura Meridiane. Bucureşti, 1976, **p.** 18.

Apariţia unei lumi autonome a artei, în fapt a unei realităţi estetice distincte, a impus cu necesitate iniţierea organizată, acţiunea sistematică de modelare a individului. Perceperea artei este posibilă doar în măsura în care omul are simţul semnificaţiilor umane implicate în operele de artă. Acest simţ se cîştigă în cadrul activităţii de educaţie estetică, în procesul de formare a omului în care arta joacă rolul de instrument specific şi bogat în sensuri. Individul este introdus astfel în sfera complexă şi variată a artei, îşi formează gustul şi cultura artistică.

Opţiunea pentru artă se înscrie într-o constelaţie de preferinţe şi interese culturale. Frecventarea unui gen artistic este un element al orizontului cultural, fiind dependentă de preocupările generale. De regulă, opţiunea pentru o anumită artă se corelează cu preferinţele pentru alte tipuri de creaţii artistice. Există o matrice intelectuală şi spirituală ce orientează pe om spre anumite domenii ale culturii. Aşa, de pildă, interesul pentru muzica simfonică este asociat cu gustul pentru teatrul psihologic, frecventarea muzeelor, vizionarea filmelor de înaltă calitate artistică.

Mai apare un aspect nu mai puţin esenţial în legătură cu raportul dintre orizontul de cultură şi receptare, anume modul cum este generat interesul pentru o specie artistică. Nu întotdeauna acest interes este format prin contactul nemijlocit cu creaţiile dintr-un domeniu. Astăzi individul cunoaşte opera de artă de cele mai multe ori prin mass-media, ceea ce produce o influenţă deosebită asupra receptării şi, în general, asupra atitudinii faţă de cultură. Referindu-ne la teatru, de pildă, vom observa în consonanţă cu datele unor cercetări empirice, că relaţia cu teatrul se produce iniţial prin alte mijloace decît instituţia teatrală. Majoritatea tinerilor dintr-un lot cercetat consideră ca factori de formare a interesului pentru arta teatrală : mass-media, şcoala, lectura şi în foarte mică măsură teatrul. Iniţierea în teatru se iace deseori în afara teatrului. Aceasta explică unele atitudini şi comportamente întîlnite la grupuri de‘oameni preocupaţi mai mult de elementele extraestetice decît ceea ce este specific artei dramatice.

Rezultă că legătura cu arta nu poate fi numai empirică sau intuitivă. Mărginindu-se la reacţia emoţională

determinată de o creaţie, individul nu poate desprinde toate semnificaţiile, în primul rînd cele majore, dintr-o operă. Descifrarea lor se realizează prin experienţă îndelungată de receptare şi însuşirea culturii artistice. Intuiţia şi starea emoţională, esenţiale în procesul receptării, trebuie însoţite de meditaţie, informare şi dialog.

Relaţia dintre public şi artă continuă să facă obiectul a numeroase analize estetice, filosofice şi sociologice. Cu toate că s-au adus clarificări importante, problematica publicului de artă rămîne o temă privilegiată a studiilor despre artă. Şi este firesc să fie prezentă în dezbaterile estetice. Orice generaţie de creatori transmite un mesaj inedit, mesaj ce presupune un anumit receptor apt să decodifice sensurile operei de artă. Cu fiecare generaţie nouă se naşte un public cu aspiraţii, trebuinţe, atitudini şi mentalităţi proprii referitoare Ia artă. O generaţie are particularităţi cauzate de cerinţele grupului de vîrstă, de evoluţia gusturilor şi opţiunilor. Există o sensibilitate definitorie pentru generaţie, căci, nici o generaţie nu-şi refuză atitudinea diferită faţă de praxisul social şi cultural.

O operă autentică, de certă valoare estetică şi ideatică este actuală în orice epocă pentru că este deschisă, cum ar spune Umberto Eco, la spiritul acelui timp. Capodopera nu îmbătrâneşte deoarece are ceva de spus oamenilor- din toate perioadele istorice. Noi nu-l receptăm pe Shakespeare, de exemplu, aşa cum I-au receptat contemporanii săi sau oamenii secolului trecut, ci pornind de la necesităţi estetice prezente regăsite în opera marelui Will. Este şi acesta un semn clar al perenităţii operei de artă tocmai fiindcă răspunde unor nevoi spirituale noi.

Este ştiut că formele originale nu reuşesc să se impună de la început publicului larg, uneori nici publicului avizat. Procesul de receptare este de durată şi dificil. Contactul cu noua formă artistică dă naştere la noi cerinţe şi îmbogăţeşte fondul de sensibilitate al cititorului sau spectatorului. In consecinţă, noua formă creează un public capabil să înţeleagă mesajul său, să prelucreze mental şi să dea alte sensuri decît cele cunoscute. Impresionismul, pentru a lua un exemplu, nu obligă privitorul la o contemplare pasivă. El pretinde efort de in

tegrare, reconstrucţie şi interpretare, adică participare activă şi creatoare la actul receptării.

S-a afirmat de către reprezentanţi autorizaţi ai sociologiei literaturii şi lecturii — R. Escarpit de pildă — că între apariţia unei opere, a unui creator şi publicul său există un decalaj de 25—30 de ani. Un autor nu-şi are publicul atît în generaţia sa cît în generaţiile ce-l succed. Se pune deci problema raportului dintre creaţia nouă şi comunicarea cu publicul. Intre aceste două procese există o relaţie contradictorie. Comunicarea mesajului noii creaţii nu se realizează dintr-odată, este nevoie de un subiect receptor istoriceşte format, apt să se implice în realitatea culturală si socială a operei.

Educarea estetică a publicului cuprinde formarea pentru un anumit nivel de accesibilitate. Cînd afirmăm că nu există un public unic spunem un truism. Diversitatea nivelurilor de înţelegere este de mult recunoscută în estetică. Insă diversitatea nu este un argument pentru acreditarea ideii oportunităţii oricărui nivel de accesibilitate. Aceasta nu înseamnă întotdeauna valoare. In numele accesibilităţii se comit multe erori, se produc falsuri artistice şi ideologice. Numai aşa se explică tendinţa de a justifica existenţa unor producţii submediocre, lipsite de orice sens umanist şi raţional. Creaţii pretins simple ce se vor o reflectare fidelă a sentimentelor şi trăirilor umane nu fac decît să deformeze adevărul artistic, dar şi adevărul vieţii. Accesibilitatea este prezentată uneori în raport cu spiritul gregar. Reprezentanţi ai estetismului şi cei ai sociologismului vulgar ;:-un scmn .de egalitate între mase şi o anumită înţelegere <t accesibilităţii. în această viziune pentru marele public ar ii nevoie de creaţii accesibile, accesibilitatea fiind confundată cu însuşirea spontană, fără nici un efort intelectual şi *fără* nici o investigaţie de sensibilitate, a operei de artă. Accesibil în artă nu înseamnă simplism, renunţarea la valenţele artistice ale operei, la complexitatea artei şi a vieţii. Accesibilitatea este o relaţie şi nu o :a- Jitate inti'insecă artei.

Pornindu-se de la înţelesul îngust al accesibilităţii se ajunge la fetişizarea publicului dincolo de cadrul estetic şi ideologic. Se asumă direcţii artistice şi ideologice în numele unui aşa zis public care ar revendica anumite opere, anumite teme comunicate numai în anumite \or-

mc dc expresie. Diversitatea tematică şi stilisticii este repudiată de susţinătorii punctului de vedere do m;ii sus pe temeiuri imaginare ale exigenţelor ce ar aparţine ni;i relui public, uitîndu-se sau neglijîndu-se că nu exista un public standard, ci mai multe publicuri, diferenţiale în funcţie de autor, nivel de cultură, nivel de aspiraţii, interese şi trebuinţe spirituale specifice. Mai grav este cînd unei generaţii ca public i se impun gusturi, preferinţe şi criterii de apreciere şi selecţie ale unei alte *generaţii* sau epoci istorice. Dacă acceptăm că fiecare generaţie are un mod propriu de a se apropia de realitate şi de a o schimba, exprimat în năzuinţe şi necesităţi caracteristice, atunci se înţelege că există un public determinat de trăsăturile particulare ale generaţiei respective. A interzice unele forme de cultură ale unei generaţii considerate ca fiind incompatibile cu profilul ei, fără a cunoaşte exact interesele şi preferinţele ei este un act anticultural, cu consecinţe greu cie prevăzut ıı ı timp.

Publicul dă — într-un anume sens — valoare operei. O operă nu este valoroasă prin simpla ci existenţă, ci numai dacă este ,,descoperită ■* dc public, receptor al ideilor şi trăirilor' determinate de ea. O operă fără ecou,, lipsită de condiţiile receptării estetice nu este angajată social-. O operă fără public este o aberaţie. De altfel, nici nu se poate numi operă o creaţie ce există pentru sine, lipsită do orice comunicare cu publicul. Acesta exprimă relativitatea procesului de receptare, fluctuaţia şi meandrele lui. De aceea, gusturile şi preferinţele sale nu pot fi luate drept criterii absolute de judecată axiologică. Publicul evoluează, este în per manentă schimbare. El raportează reprezentarea oferită de o creaţie artistică la modelul şi ideea lui despre realitate. O parte a publicului este preocupată de gradul în care se realizează unitatea dintre imaginea oferită de carte, spectacol sau tablou şi ideea sa despre problematica abordată.

Receptarea se întemeiază pe factori estetici şi ex- traestetici. Ea nu se reduce ia simplul contact mai mult sau mai puţin sistematic al omului cu arta, ci se manifestă ca un act cu multiple si profunde conexiuni ce antrenează personalitatea în integralitatea sa. O auten-

[2] Victor Ernest Maşek, *Angajare estetică, angajare socială* in *Artă şi comunicare,* Kclitura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 109.

tîcă receptare artistică se materializează în trăirea emoţională, în crearea unei stări afective şi spirituale. Individul are întotdeauna tendinţa de a stabili un acord al opţiunilor sale cu atitudinile celorlalţi receptori, cu deosebire în artele spectacolului. Cu toate că este o acţiune individuală, receptarea este dependentă de factori sociali şi de grup, de interese şi aspiraţii diverse, în funcţie de acestea receptarea afirmîndu-se diferit de la receptor la receptor, determinînd astfel ierarhizări, judecăţi de valoare, gusturi şi atitudini diferite.

Fiecare ins moşteneşte şi dobîndeşte sensibilitate, dar ea se cere a fi educată şi formată. „Ca să te bucuri de artă trebuie să fii om de cultură artistică" scria Marx. Sînt necesare deci un nivel de cunoştinţe şi capacitatea de receptare a valorilor. însuşirea spontană a artei nu este posibilă, aserţiune valabilă pentru asimilarea valorilor moderne, dar şi cu privire la asimilarea celor clasice deoarece aşa cum am mai afirmat creaţiile clasice sînt percepute cu toată încărcătura lor culturală dată de evoluţia lor în timp. Un autentic orizont de cultură este determinat de formarea deprinderilor sistematice de informare culturală. Cunoaşterea artei clasice şi a artei moderne nu sînt radical diferite. însă în planul receptării se produce o discriminare în sensul orientării către cultura clasică, mai ales în artele plastice şi muzica simfonică, şi ignorarea creaţiilor culturale contemporane[3].

Contactul cu arta contemporană, mai ales, reclamă o pregătire multilaterală de durată precum şi interese spirituale bine definite. Arta modernă este o artă mai conceptualizată, iar relaţia public-artă se conceptualizea- ză[4]. Ea presupune un mediu de rezonanţă, obiectul estetic avînd nevoie de un receptor pentru a fi recunoscut ca încheiat. Aşa cum producţia modernă se echipează cu tehnici tot mai complexe şi perfecţionate, expresie a

[3] Cercetări sociale au subliniat existenţa Ia nivelul receptorului a diferenţierii între arta clasică şi arta contemporană. Vezi in acest sens : S. Marcus, P. Oprea, M. Săndulescu, *Pictura modernă şi preferinţele estetice ale elevilor,* în *De gustibus dispu- tandum,* Bucureşti, Editura Academiei, 1972 ; Constantin Schifir- n-eţ, *Comportament şi opţiuni culturale ale tinerilor,* raport de cercetare, CCPT, 1981.

[4] Dumitru Matei, *Procesualitatea estetică a receptării artistice,* în *Artă $i comunicare,* ed. cit., p. 125.

ultimelor inovaţii şi descoperiri din ştiinţă, la fol şi arl.i încorporează tehnici noi revendicînd un alt tip de recep tare. Descoperirea artei implică efort, iniţiativă, pasiune, creativitate, imaginaţie, gîndire, contact permanent şi dialog continuu cu creaţiile artistice. Numai aşa sporeşte disponibilitatea de a înţelege frumosul, de a-l însuşi şi transforma în trebuinţă personală.

Cultura generală este baza perceperii artei şi ştiinţei. Fără o pregătire culturală adecvată nu există educaţie estetică. Înţelegerea creaţiei artistice este dependentă de cultura artistică aşa cum cunoaşterea noţiunilor ştiinţifice este de neconceput fără dispunerea de informaţii ştiinţifice.

Orizontul de cultură nu se reduce la stăpînirea cunoştinţelor de istorie culturală şi este eficient atunci cînd prin cultură omul capătă capacitatea asociativă. Individul cu o cultură asociativă este capabil să ataşeze cunoştinţele acumulate la fenomenele şi procesele reale, în acest fel, cultura nu este ceva stagnant, inert ci un fapt dinamic. Pentru că, nu există cultură pentru individ decît în măsura în care este trăită şi inţricată în construcţia propriei personalităţi, altfel spus, devine un mod de a fi al omului.

Dar, numai existenţa orizontului cultural, cu deosebire a unui anumit gen de cultură nu este suficient. Întîlnim oameni ce dispun de un mare volum de cunoştinţe artistice însă cu o receptare îndoielnică. Mircea Eliade relatează în *Itinerar italian* fapte semnificative pentru atitudinea simplistă faţă de artă a unor oameni cu pretinse cunoştinţe culturale. Vizitînd Academia delle belle arti din Veneţia autorul observă că un prieten, privind un tablou cu nimfe, nu are altceva de spus decît replica jenantă : „Astea-s dame, bre ?“. Alţi vizitatori erau prizonierii informaţiilor din ghidurile turistice. Tot ce nu era în ghid nu conta ca valoare. Emoţia artistică nu se năştea prin contactul direct cu opera, prin efortul personal de a descoperi valoarea, ci pe baza a ceea ce au acumulat din cărţi deci numai ceea ce este verificat de o instanţă formală (critic, ghid etc.). Aşa se explică de ce emoţia, atitudinea estetică se exprimau doar după cunoaşterea numelui pictorului, adică atunci cînd informaţia cunoscută era pusă în acţiune. într-o asemenea viziune, aşa cum remarca şi Eliade, a avea

gust înseamnă a-ţi plăcea „capodoperele[4]', a poseda vocabular şi o colecţie de exclamaţii[5]. Am putea numi acest gen de receptare, receptarea prestigiului artistic, ea fiind unul din semnele culturii însuşite precar.

Aşadar, raportul dintre receptare şi orizont de cultură nu se limitează la informaţia estetică. Nu rareori, receptarea artistică se identifică cu orizontul de cunoaştere, considerîndu-se ca fiind suficientă înmagazinarea unui număr cît mai mare de cunoştinţe pentru a înţelege arta. Ca orice activitate umană arta cere pe lîngă cunoştinţe, experienţă estetică, legături permanente cu arta. Există un raport biunivoc între receptare şi orizontul cultural : o receptare continuă, de durată, determină abilităţi de cunoaştere şi asimilare, de sesizare a diferenţelor şi asemănărilor iar orizontul de cultură stimulează receptarea mai complexă. Cînd menţionăm orizontul de cultură avem în vedere structura informaţiilor şi cunoştinţelor în jurul unor interese şi trebuinţe clare exprimate de individ, ele căpătînd expresia creativităţii şi interpretării personale. „O poezie există pentru noi cînd o gîndim“ spunea Călinescu. Fără gîndire emoţia estetică este nuîă. Pentru că importantă este surprinderea de către receptor a ideii artistice, a structurii şi organizării operei de artă. Atitudinea conştientă, înţelegerea raţională stau la baza ordonării şi valorizării emoţiilor.

Cultura artistică înseamnă, în primul rînd,' acele valori şi concepte bine însuşite şi structurate, care permit asocieri şi oferă posibilitatea contactului direct cu arta, a judecării personale şl descoperirii autonome a sensurilor degajat de alte mijloace, ducînd la transformarea emoţiei în atitudine.

Cercetări psiho-sociale au pus în lumină concluzii semnificative in legătură cu modul de constituire a orizontului de cunoştinţe culturale. Deşi cu limite metodologice, restrînse ca arie de cuprindere a loturilor, aceste investigaţii au meritul de a aborda relaţia public-artă prin cunoaşterea concretă a opţiunilor culturale, a contextului fiinţării comportamentului cultural. Stăruim asupra cîtorva concluzii reieşite din' studierea nivelului

[5] Mircea Eliade, *Contribuţii la filosofia Renaşterii. Itinerar italian* „Revista de istorie şi teorie literară'[1] Supliment anual. 1984, p. 93.

de cunoştinţe despre artă[6]. De bună seamă, pentru descrierea comportamentului cultural este necesară luarea în considerare a tuturor elementelor ce contribuie la afirmarea personalităţii. A rămîne numai la nivelul de informare înseamnă a simplifica mult realitatea. Insă informaţia, aşa cum am menţionat, este o condiţie esenţială pentru conturarea profilului spiritual al unui individ sau grup social.

Este de reţinut că majoritatea celor investigaţi dovedesc o bună cunoaştere a întrebărilor din test, cu deosebire a acelora referitoare la literatura română clasică, concluzie confirmată şi de alte cercetări şi anume dintre scriitorii români cei mai cunoscuţi sînt Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu, Marin Preda iar dintre cei străini Tolstoi, Balzac, Shakespeare[7]. De altfel, dintre toate domeniile artistice cel literar este cel mai bine cunoscut, iar cele mai puţin însuşite sînt cunoştinţele din artele plastice. Ar mai fi de adăugat că, în general, tinerii dovedesc o cunoaştere corespunzătoare a artei clasice şi o slabă informare cu privire la arta contemporană.

Mai important însă decît cunoaşterea unor titluri | sau nume de autori sînt capacitatea şi deprinderea de a
! sesiza diferenţele dintre arte şi genuri artistice, cunoaş terea specificului acestora fiind un argument al însuşirii j temeinice a culturii. Aceeaşi cercetare citată relevă existenţa unor serioase carenţe de educaţie culturală şi artistică la unii tineri care ajung pînă la neputinţa de a surprinde profilul fiecărei arte. Astfel, se confundă literatura cu pictura, romanul cu poezia, sculptura cu pictura etc. Numai aşa se explică de ce Mihail Sadoveanu este considerat autor al tabloului *Carul cu boi,* autor şi titlul unor fragmente din poemul *împărat şi proletar* să

[6] Lotul cercetat a cuprins 820 tineri (muncitori, elevi, studenţi şi intelectuali) din judeţele Caraş-Severin, Galaţi, Satu-Mare şi din Bucureşti. Cunoaşterea nivelului de cunoştinţe s-a făcut prtatr-un test. Menţionăm că acest test nu a avut un caracter docimologic şi deci nu a urmărit verificarea cunoştinţelor artistice după criterii pedagogice, ci evaluarea cu mai multă rigoare a opţiunilor culturale. O prezentare amplă a cercetării în Constantin Schifirneţ, *Nivelul de cunoştinţe artistice ale tinerilor,* raport de cercetare, CCPT, 1982, Ed. Albatros, Bucureşti, 1985.

[7] Doina Buruiană, *Cultură generală la tinerii muncitori absolvenţi de liceu,* raport de cercetare, CCPT, 1981, p. 18.

fie indicat Cezar Petiescu *(întunecare),* autor al unor versuri din *Repetabila povară* ar fi Vasile Alecsandri iar poezia ar fi Peneş Curcanul, versuri bacoviene ar aparţine lui George Coşbuc sau Ion Gheorghe. Exemplele ar putea continua. Se poate remarca făptui că în discuţie este nu cunoaşterea exactă a unor informaţii, ci însuşirea insuficientă a unor cunoştinţe elementare de teoria literaturii şi artei. Dar nu numai atît. Se degajă implicit ideea că educaţia în plan estetic şi cultural este limitativă, adică ea a insistat pe transmiterea de informaţii fără raportare la realitatea estetică, fără a fi deci integrate într-o structură intelectuală şi spirituală în stare a pune în acţiune fondul aperceptiv al tînărului. Neîndoios întrebarea se pune de la sine, dacă luăm în considerare că toţi tinerii investigaţi în cadrul cercetării amintite mai sus au absolvit cel puţin opt clase, ce a determinat situaţia culturală precară a unor tineri ? Cu această întrebare ajungem la chestiunea factorilor de educare şi formare estetică şi culturală. în viziunea tinerilor investigaţi factorii cu contribuţie importantă în pregătirea culturală sînt : şcoala, familia, cartea, profesorul, televizorul şi cinematograful. Pentru un număr mic de tineri casa de cultură, radioul, grupul de prieteni, muzeele, colectivul de muncă (învăţătură) au influenţat procesul lor de formare. Corelată cu nivelul de cunoştinţe, concluzia de mai sus nuanţează constatările tinerilor despre impactul căilor de educaţie. Astfel, cei cu un nivel înalt de cunoaştere a artei indică instituţia teatrală, cartea şi muzeele drept condiţii ale cultivării estetice şi culturale în timp ce subiecţii cu un nivel scăzut de cunoştinţe apreciază că în formarea orizontului cultural un rol important I-au avut familia, radioul, cinematograful şi instituţiile culturale de masă[8].

Întrucît şcoala cuprinde pe o perioadă îndelungată toţi indivizii, ea mai mult decît oricare alt mijloc educativ edifică fondul de cunoaştere şi percepere a culturii şi artei. Definirea culturii şi reprezentările despre aceasta sînt influenţate de modelul culturii şcolare. Există un şir de constante în receptarea artistică, reflex al cunoştinţelor şcolare. Fără a putea insista aici asupra tuturor aspectelor legate de şcoală vrem să subliniem că pre

[8] Cf. Constantin Schifirneţ, *op. cit.*

gătirea şcolară este unul din pilonii de bază ai personalităţii. Ea dă individului elementele principale alo culturii, îi formează deprinderile de însuşire şi folosire a cunoştinţelor dar în contextul acţiunii, uneori decisive, a celorlalţi factori educativi ai societăţii. De aceea, omul încearcă să se degajeze de cultura şcolară în măsura în caro descifrează alte tipuri de cultură şcolară în măsura în care descifrează alte tipuri de cultură în propriul mediu de viaţă. Unii indivizi se îndepărtează de cultura livres- că în profitul culturii trăite. Aşa de pildă, după terminarea şcolii, ei caută altceva, nu-i mai interesează ce au învăţat despre o carte sau un autor. Baza culturală fundată în anii de învăţătură nu este folosită eficient şi activ, nu se aprofundează cunoştinţele şcolare însuşite, nu sînt reluaţi autori sau cărţi cunoscute prin procesul de învăţămînt pentru a descoperi noi valori, noi idei. Nu este de neglijat faptul că asemenea poziţii ţin de educaţia primită în şcoală. Aici predomină activităţile de informare culturală şi mai puţin acţiunile de creaţie unde individul îşi exersează aptitudinile, îşi formează deprinderile, îşi pune în evidenţă individualitatea sa,, adică stimulează şi exprimă capacităţile creatoare.

Cultura şcolară standardizată, cvasiobligatorie, concretizată în cunoştinţele elementare, ce trebuie regăsite în orizontul şi comportamentul cultural al tuturor elevilor nu este o garanţie precisă împotriva prostului gust, a atitudinilor precare şi nici pentru dobîndirea criteriilor sigure şi bine întemeiate de receptare decît dacă există dorinţa firească de depăşire a fondului de cultură însuşită. Altfel, cultura nu are efect în planul praxisului, este exterioară şi nu o trebuinţă resimţită ca atare. Judecăţile de gust sînt consecinţa instrucţiei primite însă ele acţionează numai la cei care au asimilat temeinic cultura şcolară şi o proiectează într-un orizont valoric, o integrează în idealuri personale şi colective.

Dincolo de şcoală, în structura orizontului cultural,, în receptarea artistică un rol esenţial îl are mediul sociocultural al omului, atitudinile şi comportamentul său fiind determinate de acesta, capabil să favorizeze sau să frîneze orientările valorice. Asupra individului acţionează determinanţi sociali ce-i impun un anumit comportament, un model sau normă de conduită. Receptarea artistică se educă în confruntarea cu tendinţele şi orien-

ţările din artă şi cultură. Organizarea activităţilor de formare estetică este eficientă în măsura în care se bazează şi pe cunoaşterea preferinţelor, cerinţelor ca şi a dinamicii intereselor culturale ale fiecărei generaţii. Cu alte cuvinte, să se aibă în vedere, de pildă, că vîrstei tinere îi este propriu să devanseze permanent în planul aspiraţional nivelul cerinţelor prezente. Caracterizată prin stabilizare şi cristalizare continuă a atitudinilor şi comportamentelor, ea se defineşte printr-un înalt grad de receptivitate, inclusiv faţă de forme noi do creaţie şi modalităţi inedite de însuşire a culturii, manifestîndu-se prin dinamism, lipsă de convenţionalism şi conformism, detaşare de închistare într-un stil consacrat. Datorită acestor trăsături tineretul este un factor dinamizator al artei. Evident, publicul tînăr nu este în totalitate omogen. Diferenţe determinate de nivelul de şcolarizare, de tipul de ocupaţie, mediul concret de viaţă sînt prezente şi în rîndul tinerilor, pe fondul omogenităţii de aspiraţii şi interese culturale.

De aici, necesitatea formării pentru artă din interiorul culturii. Motivarea educaţiei artistice nu se poate naşte decît în contactul nemijlocit cu arta iar o pregătire estetică temeinică este dependentă şi de educarea gustului pentru valorile teoretice. Educaţia estetică este unitatea dintre receptarea crcatoare şi însuşirea cunoştinţelor culturale. Ea trebuie concepută ca o cultivare a percepţiei, imaginaţiei şi gîndirii estetice. Pentru a modifica gusturile şi opţiunile artistice ale individului este necesară acţiunea asupra mediului specific de viaţă ca şi dezvoltarea în mai mare măsură a iniţiativei sociale. Cerinţele individuale faţă de artă sînt legate de autoafirmarea fiecărui om, de modul cum sînt realizate po- tenţele sale creatoare. Importantă nu este atît transmiterea de mesaje culturale sau asimilarea contemplativă cît educarea capacităţii de autoeducare şi autoinstrucţie culturală şi artistică.

VICTORIA DUMITRESCU

O PERSPECTIVĂ SOCIOLOGICĂ ASUPRA LECTURII CA FAPT DE COMUNICARE

în afara raportului artă — public nu pot exista valori artistice, întrueît valorile nu au o existenţă naturală, ci una socială, ele nu sînt proprietăţi constitutive ale lucrurilor, ci sînt calităţi pe care le dobîndesc pentru om ca fiinţă socială, sînt componente ale realităţii privite prin prisma unei atitudini umane.

Abordînd lectura ca pe un fapt de comunicaţie între un emiţător (autorul) şi un receptor (cititorul), prin intermediul unui medium, mijlocul de transfer fiind, în acest caz, producţia literară propriu-zisă, se impune ca toţi aceşti trei factori să fie luaţi în consideraţie în procesul de comunicaţie ce se realizează po filiera autor
— carte — cititor.

în limitele studiului de faţă abordăm doar unul din elementele acestui raport, anume receptarea creaţiei literare, din analiza căreia se pot desprinde cunoştinţe utile privind măsura în care acest tip de experienţă converge sau nu cu aspiraţiile, interesele, trebuinţele şi disponibilităţile social-umane.

Unele aspecte asupra modului concret în care literatura este integrată experienţei culturale sociale, gru- pale, individuale sînt relevate de cercetarea sociologică pe care am întreprins-o cu această finalitate.

1. *Obiectivele cercetării :*

1.1. Necesitatea de a concepe şi experimenta setul de metode apt de a dezvălui atitudinea unui eşantion reprezentativ pentru o populaţie caracterizată printr-un interes activ comun — lectura ■—■ faţă de cultură, în.

general, şî instituţiile concepute de societate pentru a facilita accesul la ea, în special.

1.2. Stabilirea unui sistem de indicatori, care pot fi reţinuţi de evidenţele în vigoare ale raportului carte — cititor, în vederea elaborării unor formularistici mai bogate în informaţie, din care, printr-o prelucrare directă să putem cunoaşte periodic structura publicului, datele comportamentului său cultural, ale intereselor lor culturale, către ce genuri înclină preponderent consumul de lectură, astfel îneît, la anumite intervale de timp să putem face intervenţiile de rigoare în direcţiei unei evoluţii oportune din punct de vedere social.

1.3. Stabilirea şi verificarea validităţii unor ipoteze de lucru capabile să asigure cunoaşterea fenomenului investigat.

1.4. Identificarea raporturilor ce există între interesele culturale declarate şi cultura realmente trăită, raporturi ce pot fi de echivalenţă sau neconcordanţă parţială sau totală şi rolul de stimul, pentru păstrarea echilibrului între interese şi practici pe care iii joacă biblioteca publică în acest plan.

1.5. Cunoaşterea elementelor mai active care favorizează existenţa unui comportament cultural în care lectura ocupă un loc preferenţial nu numai cantitativ, ca pondere, ci şi calitativ, ca structură. Este la fel de utilă, în perspectiva practicii social-culturale si relevarea elementelor, care se constituie ca fiînă în instalarea şi menţinerea interesului pentru carte. Informaţiile de acest gen sînt importante pentru conceperea unor programe speciale prin care să menţinem la cote ridicate interesul celor deja cîştigaţi şi totodată să atragem noi cititori din rîndul celor ce au uitat sau n-au cunoscut niciodată bucuriile lecturii.

1.6. Cunoaşterea culturii trăite de o colectivitate în componenţa căreia intră toate categoriile socio-profesio- nale existente în structura populaţiei cu referiri speciale la lectură, potenţele ei educative, motivaţia interesului activ pentru ea, rolul organismelor existente, în cadrul infrastructurii culturale, cu misiunea de a deschide, întreţine şi dirija gustul pentru lectură.

2. *Ipoteze de plecare*

2.1. O primă ipoteză este legată de faptul că disper-

sia intereselor culturale ale unei colectivităţi este dependentă de datele de personalitate ale membrilor ei între care un rol mai activ îl joacă apartenenţa la o anumită categorie socio-profesională, ceea ce presupune caracteristici de muncă şi viaţă distincte, diferenţieri legate de nivelul de instrucţie, stilul de viaţă etc.

2.2. Interesul pentru lectură nu exclude preocuparea pentru alte forme de viaţă culturală ci există, de cele mai multe ori, alături de o gamă mai variată de practici de acelaşi tip. Iar, pentru cei ce şi-au integrat în comportamentul lor cultural uzul serviciilor oferite de către organismele concepute special de societate în acest plan, structura intereselor culturale este mai complexă şi mult mai apropiată de dezideratele existente în plan macro-social cu privire la calitatea vieţii în actuala etapă de dezvoltare în care ne aflăm.

2.3. Dezvoltarea impetuoasă a mijloacelor vizuale de comunicaţie sporeşte mai mult viaţa exterioară a omului şi o diminuează pe cea interioară. Ori, lectura este unul dintre principalele mijloace de cultivare a vieţii interioare cu urmări şi asupra comportamentului manifest. Pentru că, lectura nu înseamnă ,,privirea“ unui text, ci ,,ascultarea“ unor idei şi cîştigul realizat de pe urma ei vizează atît raţiunea cît şi sensibilitatea.

Efectul ei este stimulator în ce priveşte meditaţia, abstractizarea, generalizarea, creaţia. Cei ce citesc sînt interesaţi de regulă şi de mijloacele audio-vizuale şi se pare că şi reciproca este valabilă.

2.4. Instituţiile existente în planul infrastructurii culturale, cu menirea statuată de a facilita şi orienta lectura, reuşesc să desfăşoare o activitate utilă în acest plan, iar cunoaşterea aşteptărilor, intereselor şi disponibilităţilor colectivităţilor umane faţă de ele va avea o influenţă benignă asupra gradului de adaptare al programelor, pe care le iniţiază, la datele realului.

3. *Metodologia investigaţiei*

Pentru a realiza obiectivele propuse şi testa valabilitatea ipotezelor de plecare am utilizat o baterie de metode din care citǎm : *analiza informaţiilor statistice* referitoare la amploarea lecturii prin biblioteca publică, componenţa cititorilor, structura preferinţelor, intereselor şi practicilor lor culturale, capacitatea bibliotecii de

a declanşa, menţine şi amplifica practica lecturii etc. ; *utilizarea documentelor* al cărora obiect este analiza funcţionalităţii sociale potenţiale a bibliotecii publice estimată pe baza activităţii desfăşurate, *a interviurilor repetate sau colective* cu factorii ce dau viaţă acestui organism cultural, a observaţiei personale şi coparticipan- te, chestionarea unor eşantioane reprezentative pentru cei ce activează direct în acest plan şi relevarea propriei lor experienţe ; *brain-stormingul* la care au participat toţi cei implicaţi în organizarea activităţii cu cartea şi care ne-a oferit posibilitatea ca rezultatele să fie examinate într-o perspectivă largă ; *analiza de conţinut* aptă de a converti materialul oral sau scris în date ce pot fi manipulate ştiinţific ; *analiza comparativă* a tipurilor de activităţi, ce fac obiectul comportamentului din timpul liber, structurat la nivelul colectivităţii investigate pe grupe socio-profesionale ; *chestionarul* aplicat unui eşantion de 626 subiecţi reprezentativi pentru o populaţie de circa 18.000 cititori obţinuţi din înregistrarea exhaustivă a celor ce, pe o perioadă de două săptămîni, au apelat la serviciile bibliotecii publice. Indicatorii de grupare a lor au fost : apartenenţa profesională, vîrstă, sex, iar eşantionul reţinut pe baza populaţiei înregistrate a fost selectat prin *metoda* cotelor, ceea ce înseamnă că proporţia fiecărei categorii socio-profesionale în cadrul lui este echivalentă cu cea din mulţimea înregistrată.

în urma efectuării cercetării concrete şi a prelucrării datelor obţinute am constatat că atît obiectivele propuse cît si ipotezele şi metodologia preconizată s-au dovedit bine adaptate şi de o mare fidelitate faţă de natura obiectului investigat.

în ceea ce priveşte receptorul, ca unul dintre termenii relaţiei de comunicare, trebuie luat în considerare atît din punct de vedere sociologic cît şi psihologic.

Perspectiva valenţelor psihosociologice ridică problema calităţii receptării literare sensibil influenţată de o serie de caracteristici cum ar fi : vîrsta, sexul, nivelul cultura], apartenenţa socio-profesională (întrucît există incontestabil un fond comun între membrii aceleiaşi unităţi socio-culturale), încercarea de a descifra conduita celor din jurul nostru, forţa persuasivă a modelelor şi modelor etc. Pentru ca între cititorul de literatură şi literatura însăşi să existe o comunicaţie eficace este ne

cesar ca între cei doi termeni să existe o omogenitate de structură, nivel de cultură şi cadre de referinţă mentale'.

în cadrul comunicaţiei de tip scriitor-carte-cititor, ca în orişice alt tip de comunicaţie, de altfel, receptorul tinde să se expună selectiv — deşi nu o face întotdeauna — adică să citească ceea ce răspunde preferinţelor sale, gustului şi intereselor sale, disponibilităţilor sale intelectuale.

Dacă deci expunerea nu poate fi şi nu este întotdeauna selectivă, ou siguranţă oă retenţia este întotdeauna selectivă, întrucît omul reţine din cantitatea de informaţie pe care o receptează numai ceea ce îl interesează, relaţia dintre interes şi cunoaştere, fiind de ordinul interdependenţei. în mecanismele interne ale comportamentului uman, expunerea selectivă sau neselectivă este întotdeauna dublată de interpretarea personală, de retenţia selectivă. Cu alte cuvinte individul acceptă mesajele care sînt în acord cu aptitudinile sale, sistemul structurilor în care trăieşte şi s-a format, tot aşa cum nu se poate face abstracţie de tendinţele ereditare personale şi specifice.

Se pune în continuare problema publicului literar care nu trebuie confundat cu masa cititorilor. Importantă pentru definirea publicului literar este existenţa *feecl* back-ului în acest tip de comunicare, cum şi în ce fel influenţează el atît consacrarea operelor deja scrise cît şi tendinţa producţiei viitoare. Publicul literar trebuie să se afle într-o anumită stare de receptivitate faţă de producţiile literare care fac obiectul lecturilor sale pentru a se putea instala dialogul între el şi universul imaginat în respectiva nataţiune. Ori această stare de receptivitate se educă, se formează, se cultivă printr-un dublu efort social şi individual. La baza politicii culturale desfăşurată de sistemul instituţional al difuzării literaturii trebuie să stea următoarele cerinţe :

— conceperea acţiunii culturale pe măsura trebuinţelor actuale şi viitoare în acest plan, studierea acestor necesităţi ceea ce reduce şansele unei exprimări în abstract şi ineficiente ;

— cunoaşterea criteriilor care favorizează sau frî- nează evoluţia necesităţilor culturale în sensul dorit de organizarea socială care vrea să-şi construiască instru

mentele de planificare a vieţii culturale în concordanţă cu dezideratele ei;

— cunoaşterea necesităţilor culturale pentru a se putea proceda la o folosire raţională a spaţiului şi echipamentelor socio-culturale precum şi a creaţiilor culturale ;

— găsirea şi aplicarea căilor celor mai eficiente de circulaţie a tezaurului literar al umanităţii ;

— asigurarea unor subsisteme culturale menite să pună la dispoziţia publicului, în mod gratuit, fondul literar prin intermediul bibliotecii publice.

Continuînd analiza cu reţeaua de ediţie se pare că funcţiile ei trebuie să fie : de stimulare pentru acoperirea căreia editorul se află în raport cu sursele activităţii de creaţie literară ; de producţie prin care se dă formă manuscrisului literar care este multiplicat şi pus în circulaţie, cu alte cuvinte, prin această activitate, textul literar devine un medium, operaţie ce trebuie să se bazeze pe studii de marketing, adică cunoaşterea faptului dacă există o piaţă capabilă să o recepteze şi asimileze ; o funcţie comercială care vizează de fapt aspiraţia editurii de a întîlni publicul cel mai vast posibil ca şi raţionalizarea distribuţiei în funcţie de coordonatele cererii.

Canalele de desfacere a cărţilor sînt centrele de difuzare, librăria, numeroase alte puncte de vînzare, vîn- zarea prin corespondenţă sau prin standuri cu plata eşalonată, biblioteca publică.

Accentele prezentului demers sînt puse în continuare pe decelarea datelor principial teoretice ale domeniului şi cunoaşterea modalităţii concrete în care acţiunea culturală pe care o desfăşoară biblioteca intră în sfera conştiinţei sociale şi individuale, exercită o influenţă specifică asupra vederilor, reprezentărilor etice, politice, estetice, filosofice, stimulează acţiunea în retur a conştiinţei individuale şi sociale asupra practicii concrete.

Conceperea unei acţiuni culturale, decizia de a-i da viaţă presupune :

1. Existenţa unor obiective sociale precis conturate pentru fiecare aşezămînt de cultură şi conceperea unor mijloace eficiente de realizare a lor. Pentru atingerea acestor obiective este necesară o acţiune culturală diversificată, stabilindu-se, în prealabil, care tip de diversifi

care este productiv, recomandabil, raţional şi care tindo spre speculaţie, spre făurirea unui pseudo-răspuns la o pseudo-necesitate culturală.

2. Operarea unei selecţii, realizată la nivel instituţional, atît în tezaurul cultural creat de umanitate, cît şi a modalităţilor de transmitere a valorilor pentru care s-a optat, unui public ce există şi se defineşte ca o categorie social-istorică ce la rîndul lui, în funcţie de coordonatele sale de personalitate alege, din alternativele ce i se oferă, pe acelea care sînt mai apropiate de interesele şi disponibilităţile sale.

In consecinţă, diversitatea ofertei culturale, obţinută prin selecţie dintr-un vast cîmp de posibilităţi, trebuie să fie mai amplă, atît cantitativ cît şi calitativ, decît a cererii existente la nivelul publicului, pentru a se putea realiza, prin planul de acţiune conceput, un nou nivel de culturalitate. Starea actuală a lucrurilor relevă faptul că, dacă din punct de vedere calitativ există un raport de convergenţă între cerere şi ofertă, producţia editorială românească realizînd o selecţie dezirabilă în fondul literar creat de umanitate, din punct de vedere cantitativ ea nu neuşeşte să facă faţă amploarei cererii, o mare parte din cei ce doresc să-şi achiziţioneze unele cărţi aflîndu-se în situaţia unei expectanţe nesatisfăcute. Faptul este foarte important pentru menţinerea unei relaţii constructive între interesele culturale şi practicile culturale.

3. Conturarea unor modele de acţiune (înţelegînd prin model miniaturizarea schematică şi funcţională a unui ansamblu social în funcţie de un anumit sistem de valori) pe baza : sistematizării informaţiilor, indicatorilor exteriori ai comportamentului unui grup prin observarea, înregistrarea faptelor, analiza preistoriei obiectului, studierea motivelor şi atitudinilor interioare care generează comportamentul manifest, printr-un set de tehnici apte de a scoate în evidenţă dinamica reală a fenomenului.

Locuitorul Capitalei este supus zilnic la un număr de peste 100 de stimuli culturali, între care el trebuie să opereze o selecţie, ori această selecţie, dintr-un cîmp foarte vast de alternative, este influenţată esenţial de : interesul personal pentru un anumit gen de activitate,

conştiinţa utilităţii personale, aeceptabilitatea condiţiilor de participare, durata timpului liber etc.

Cunoaşterea publicului căruia ne adresăm şi care este o entitate social-istorică, ne ajută să acţionăm cu o eficienţă socială sporită de aceea trebuie să ştim : care sînt beneficiarii activităţii noastre culturale ; cum se structurează comportamentul lor cultural şi în funcţie de ce ; care este motivaţia opţiunii pentru un canal sau altul, o formă sau alta ; care sînt efectele pe care ci le resimt ca urmare a contactului cu activitatea diverselor instituţii culturale ; în ce direcţie cred ei că este necesară o reconsiderare a acţiunilor întreprinse de aceste organisme şi spre co ar trebui să-şi aplece ele mai mult atenţia in perspectiva intereselor existente în plan macrosocial şi micro-grupal.

Coordonatele sociale actuale în care evoluează activitatea bibliotecii publice (extinderea mijloacelor de comunicaţii de masă, creşterea nivelului de instruire, masiva deplasare a populaţiei rurale în mediul urban şi muncă industrială, marea mobilitate care caracterizează viaţa socială la toate palierele ei, creşterea generală şi permanentă a nivelului de trai, calitatea mobilă a stilului de viaţă etc.) îşi pune amprenta asupra destinului ei în peisajul cultural al vieţii moderne.

Intrucît nu întotdeauna disponibilitatea culturală pentru lectură se întîlneşte cu disponibilitatea materială pentru achiziţionarea de cărţi, întrucît deşi producţia editorială a crescut în proporţii fără precedent practic, este imposibil să satisfacă întregul volum al cererii, statul a creat o vastă reţea de biblioteci publice, în întregime subvenţionată, menită să faciliteze accesul la lectură al tuturor celor care şi-au făcut din ea un obicei, o plăcere, o necesitate, să egalizeze, cu alte cuvinte, şansele de acces la acest tip de comportament cultural.

Sistemul bibliotecilor existente în cadrul culturii bucureştene este amplu, diversificat, specializat.

Din toate bibliotecile bucureştene este solicitat anual doar circa 40% din fondul existent în dotare, restul de 60% făcînd parte din fondul pasiv. Există deci în dotarea acestor biblioteci o imensă cantitate de volume care, dintr-un motiv sau altul, au o foarte mică circulaţie. Se impune un efort pentru identificarea acestui fond, redistribuirea lui în alte unităţi în care lipseşte şi poate este

cerut, inițierea unor măsuri prin care să orientăm, modelăm și controlăm interesul pentru unele zone ale fondului literar croat de umanitate căzute, din diverse motive, în desuetudine.

Ceea ce a constituit obiectul investigației noastre intensive este Biblioteca municipală „Mihail Sadoveanu[11] împreună cu cele 52 sucursale ale ei care-i prelungesc articulațiile pînă în cele mai îndepărtate cartiere. Indicatorii de funcționare ai acestei rețele sînt mult superiori celor referitori la celelalte biblioteci care se află în altă ordine de subordonare (circa 22 volume pe cap de cititor față de numai 15 pe ansamblu, un indice ridicat de cuprinderea la Icctură, o circulație de carte de aproape două ori mai mare decît fondul de care dispune etc.)

Tipurile de servicii pe care acest organism cultural le iferă permanent populației bueureștene sînt : împrumutul de carte, studiul la sala de lectură și manifestări organizate la sediu sau în deplasare cu scopul deschiderii și întreținerii gustului pentru lectură la toate categoriile de populație. Trebuie semnalat însă faptul eă nu toate cele 52 de sucursale beneficiază de sală de lectură sau de spații de orientare a lecturii iar manifestările cu cartea cunosc fluctuații în care diminuarea este do multe ori prezentă. în plus, bibliotecile de sector înregistrează o dotare care le pune în situația de a nu satisface interesele de lectură ale locuitorilor zonelor pe care le acoperă, dc a nu putea contribui la crearea unor noi interese, noi deschideri, noi capacități de receptare, de a nu putea contribui la compensarea lipsei altor organisme culturale, în special în zonele nou construite. Se impune deci un efort de descentralizare în sensul redistribuirii fondului de carte în avantajul sucursalelor de cartier, precum și a fondului de achiziții, astfel îneît, să se dea posibilitatea acestor subunități să-și îmbogățească și diversifice fondul existent și implicit activitatea cu cartea, în perspectivă se impune dotarea zonelor nou construite cu spații culturale destinate activității cu cartea.

Din analiza structurii socio-profesionale a populației investigate reiese faptul că biblioteca publică este în cea mai mare parte un instrument de lucru școlar (51,4% din participanți sînt elevi și studenți), în schimb adulții și în special muncitorii sînt prezenți în proporție mică, mult sub ponderea pe care ei o ocupă în structura popu

laţiei bucureştene globale. Aceasta impune corecţii, reconsiderări, conceperea unor structuri suple şi descentralizate, dar coordonate şi bine integrate în sistemul educativ în ansamblu. Se cere contactarea celor ce nu beneficiază de serviciile bibliotecii, căutarea participării lor, adoptarea unui mod de lucru diversificat în funcţie de componenţa publicului, deplasarea pentru acţiuni instructive, atractive şi oportune cu cartea în unităţile direct productive ; conlucrarea cu şcoala, la diferite nivele, pentru că obiceiul şi plăcerea de a citi trebuie să se instaleze, in mod durabil, încă din procesul instructiv-educativ: trebuie conlucrat cu întreaga structură a aşezămintelor culturale, cu mijloacele de comunicaţie de masă.

Identificarea grupelor sociale .care nu utilizează serviciile bibliotecii publice trebuie considerată ca prioritară pentru a se asigura o repartiţie mai echitabilă a r esurselor educative ale organismelor culturale.

Trebuie, deci, identificaţi beneficiarii potenţiali, apoi studiate obstacolele întîlnite şi abia după parcurgerea acestei etape se pot imagina şi propune anumite programe ale căror rezultate să fie permanent evaluate.

Se poate introduce, de pildă, în procesul de rnvă- ţământ obiceiul de a da elevilor din clasele mari, teme de cercetare asupra unor subiecte în care ei sînt interesaţi şi la care aderă voluntar. Intre efectele acestei practici este de aşteptat că se va înscrie obişnuinţa de a lucr a cu cartea, de a o considera un instrument indispensabil oricărui efort cultural.

Sugerăm, de asemenea, ca elevii să fie iniţiaţi în metodologia muncii ştiinţifice de cercetare, pentru ca aceştia să poată depista, folosi şi interpreta corect diferitele surse de informaţii : biblioteci, arhive, publicaţii de specialitate, muzee etc. Se pot introduce, la elevii claselor mici, elemente de „educaţie literară[11] al căror rol ar fi acela de a sprijini primele încercări de citire a textelor^ cu o finalitate pedagogică ce depăşeşte obiectivul elementar de înţelegere a mesajului scris. Aceste elemente dezvoltă fantezia, apropie copiii de noţiunile lingvistice şi literare, formează şi orientează gustul estetic, formează viitorul cititor.

In ceea ce priveşte distribuţia teritorială a bibliotecilor din reţea, se poate constata că, acest organism, care ar trebui să asigure o descentralizare culturală, să

realizeze o revizuire a relaţiilor eulturale între cartierele centrale şi cele periferice, între cartierele noi şi cele vechi, face loc unei centralizări, majoritatea bibliotecilor fiind distanţate faţă de zonele nou construite. Existenţa celor cîteva bibliobuze nu rezolvă cîtuşi de puţin lucrurile, noile ansambluri de locuinţe fiind practic lipsite şi de aceste echipamente culturale de tip primar.

Atenuarea efectelor acestei centralizări se poate face printr-o mai bună folosire a resurselor instituţionale ale acestui organism cultural, prin redistribuirea fondurilor de carte existente în diferite biblioteci, prin redistribuirea resurselor financiare destinate achiziţiilor, în favoarea bibliotecilor de sectoare. Se poate diminua astfel decalajul cantitativ şi calitativ dintre sediul central şi sucursalele periferice.

Mai multe manifestări cu cartea în întreprinderea direct productivă, deplasări frecvente ale teatrului de poezie la locul de muncă, facilitarea împrumutului de carte de la Biblioteca municipală prin intermediul bibliotecilor de sectoare, preluarea cerinţelor de lectură existente în comunele limitrofe de către bibliotecile de sector, dotarea zonelor nou construite cu biblioteci etc. sînt apte de a limita efectele acestei centralizări.

Din analiza componenţei cititorilor şi a anatomiei comportamentului lor cultural rezultă cu pregnanţă unele concluzii care ne permit să asigurăm acţiunii noastre culturale un plus de adaptare şi eficienţă socială. Aflăm astfel, pe lîngă faptul că nu toate categoriile socio-profesionale sînt prezente în proporţia pe care o au în structura populaţiei globale, că vîrsta de 34 de ani constituie un fel de prag de la care interesul activ pentru lectură scade simţitor; că cei angrenaţi într-un proces instructiv- educativ organizat se caracterizează printr-o practicare intensivă şi diversificată a lecturii; că cei ce lucrează într-un schimb citesc mai mult decît cei ce lucrează în trei schimburi; că distanţa faţă de ec ipamentele socioculturale se află într-un raport de inversă proporţionali- tate cu utilizarea acestor echipamente ; că cei veniţi din mediul rural nu şi-au integrat decît în mică măsură obiceiul de a apela la serviciile bibliotecii publice ; că durata timpului liber nu intră în joc cînd se optează pentru o anumită activitate culturală, ci felul în care el este gospodărit ; că nivelul de instrucţie nu introduce diferenţe în

ce priveşte frecvenţa lecturii, ci calitatea şi efectele ei, cei cu un nivel de instrucţie mai ridicat avînd o mai mare aptitudine de a formula sugestii în planul optimizării activităţii organismelor culturale şi o responsabilitate crescută în buna lor funcţionare.

Constatăm la cei ce citesc mai mult o mai mare dezinvoltură în a discuta, în cunoştinţă de cauză, despre problematica vieţii social-culturale, o mai mare dorinţă de a participa la perfecţionarea structurii sociale existente în acest domeniu ; o cultură trăită mai bogată în conţinut şi o selectivitate mai mare construită pe criterii valorice în comportamentul lor cultural, o capacitate mai mare de orientare în toate domeniile vieţii sociale.

Am aflat, de asemenea, cum se structurează interesele şi practicile culturale ale populaţiei investigate şi locul şi rolul lecturii în preocupările culturale din timpul liber.

Lectura ocupă primul loc în cadrul modelului de viaţă culturală al eşantionului nostru, ea fiind practicată în primul rînd în scopul instruirii, formării intelectuale, perfecţionării profesionale, apoi în ordine descrescîndă pentru delectare, în scopuri utilitare, pentru nevoia de socialitate şi participare socială.

Ierarhizarea efectelor resimţite, de către subiecţii noştri, ca urmare a activităţilor culturale, are următoarea configuraţie : acoperirea unor cerinţe legate de nevoia de destindere şi divertisment; răspunde necesităţilor de instruire, formare culturală, intelectuală şi perfecţionare profesională ; asigură satisfacerea unor necesităţi culturale utilitare, în care studiul este cel mai des menţionat; asigură integrarea socială şi participarea celor cărora se adresează. Vedem, deci, că activitatea aşezămintelor culturale serveşte formării personalităţii multilateral dezvoltate, aspiraţie a societăţii noastre socialiste şi realizează şi o funcţie de control social deoarece această personalitate este modelată în virtutea unui anumit proiect conform cu obiectivele majore ale societăţii noastre pe toate planurile.

Sîntem în situaţia de a putea compara natura intereselor culturale reale ale subiecţilor noştri, manifestate prin comportamentul lor, cu interesele lor potenţiale exprimate în aspiraţiile lor.

Din studiul comparativ al constelaţiilor de interese şi practici culturale se pot constata patru ipostaze ale

acestui raport : interes ridicat — practică ridicată ; interes scăzut — practică scăzută ; interes ridicat — practică scăzută ; interes scăzut — practică ridicată.

Efortul factorilor educativi trebuie centrat spre grupul celor (numeroşi de altfel) caracterizaţi prin interes scăzut — practică scăzută, interes ridicat — practică scăzută.

Există posibilitatea ca lipsa mijloacelor pentru satisfacerea intereselor culturale să ducă la atrofierea intereselor înseşi

Ţoate datele ce definesc modelul de comportament cultura], existent în cadrul colectivităţii noastre, sint utile nu numai bibliotecii publice care află, pe această cale, că obiectul activităţii lor — cartea — este polivalent şi indispensabil în. planul satisfacerii unor constelaţii de interese culturale care includ multe domenii ale culturii, dar şi tuturor celorlalte aşezăminte existente în sistemul instituţional al culturii care trebuie să găsească modalităţile prin care aportul lor în planurile respective să fie mult mai activ, mai eficient, mai adaptat iar inser ţia lor în viaţa socială să fie mult mai prezentă.

Principalul efort al bibliotecii publice trebuie centrat spre atragerea muncitorilor, tehnicienilor, maiştrilor, subinginerilor, casnicelor ; celor ce fac parte din grupele de vîrstă de peste 35 de ani, a celor ce lucrează în schimburi sau provin direct din mediul rural, asupra tipului de familii cu peste 2 copii, a locuitorilor din noile cartiere, a navetişti lor.

în posesia rezultatelor furnizate de această investigaţie, biblioteca publică trebuie să-şi îndrepte mai frecvent atenţia spre problemele de organizare pentru că este de aşteptat că anumite disfuncţii pot fi limitate, în special, pe această cale. Aceasta permite o mai bună gestiune a resurselor culturale, materiale şi umane, o apropiere mai sistematică şi mai bine adaptată la problemele educaţiei permanente, o mai bună coordonare a activităţilor, proiectelor, experienţelor, aspiraţiilor şi intereselor.

în motivaţia opţiunii pentru cărţile pe care le citesc apar patru tipuri de mobiluri : cele legate de experienţa personală directă în lectură ; cele rezultate din activitatea de oriental e a lecturii de către bibliotecă ; cele ce ţin de mijloacele referenţiale asupra faptului literar şi starea de culturalitate din interiorul grupurilor formale

şi înformale. Şi aici comportamentul este mai puţin personal în cazul celor cu un nivel de instrucţie mai scăzut, ei fiind cei mai numeroşi în apelul la sfaturile bibliotecarilor, al căror rol în orientarea lecturii are o valoare socială sporită. Dar pe ansamblu se poate constata că selecţia este orientată după factori specifici ce ţin de natura obiectului şi care trebuie ca şi în continuare să păstreze aceste caracteristici.

Orice cultură este, în structura sa, tridimensională : ea presupune mai întîi un nivel de dezvoltare moştenit do la înaintaşi, un moment dinamic a cărui finalitate este realizarea cultivării contemporanilor în virtutea unor r:ritc*ᵛii sociale şi valorice precise şi conforme cu mersul ascendent al societăţii şi un moment de salt, rezultat al acţiunii de culturalizare prin care, atingîndu-se un nivel ridic- î: de civilizaţie se facilitează apariţia unor noi crea-ţii, unor noi valori.

Acţiunea aşezămintelor culturale se desfăşoară majoritar în cadrul momentului dinamic care este centrat pe stadiul atins de înaintaşi şi trăit de contemporani cu dublul scop al consacrării nivelului atins şi al asigurării premiselor pentru trecerea la trepte superioare. Aceasta presupune personal specializat. So constată inexistenţa unor forme specifice care să pregătească din procesul instructiv-oducativ pe cei ce ajung să desfăşoare munca cu cartea. Nu avem în vedere, cînd semnalăm necesitatea acestei formaţii, iniţierea în biblioteconomie car.e se face, ci o acţiune sistematică de promoţie, selecţie, formare şi perfecţionare prin crearea unor programe speciale do învăţămînt caro să-i abiliteze în arta şi tehnicile acestui tip de activitate, în nobila misiune de a eleva nivt-hjl do participare socială şi culturală a publicului.

Majoritatea subiecţilor noştri citesc literatură de fiecare dată cînd pot, iar amploarea lecturii este de circa 15 cărţi pe an.

Clasificarea genurilor de literatură citită este dominată de preferinţa pentru literatura clasică ; urmată în ordine descrescîndă de cea poliţistă, aventuri, ficţiune ; istorică ; problematică socială actuală ; romanul de dragoste.

Am considerat util să procedăm la o clasificare, în interiorul eşantionului, după diversitatea genurilor pre-

f^renţial practicate, cu scopul de a defini diferitele nivele de culturalitate existente. Pentru aceasta am procedat la stabilirea nivelelor culturale ale lecturii, într-o manieră empirică în cursul unei prime faze a termenului, de la care constantele de comportament au fost puse in evidenţă (vezi locul cărţii în structura comportamentului) şi de o manieră sistematică în cursul unei a doua faze de grupare a subiecţilor după tipologia pe care o capătă preferinţa pe genuri. Am obţinut patru tipuri de comportament din cumularea şi compararea celor două modalităţi :

— nivel scăzut, caracterizat prin utilizarea scăzută a cărţilor şi preferinţa pentru un singur gen de literatură în care romanele poliţiste, de aventuri, spionaj, dragoste reprezintă cartea de căpătîi. Ponderea acestei categorii este foarte mică în structura lectorilor, dar ea este în special populată de categoriile socio-profesionale la care lectura ocupă un loc minor în cultura trăită ;

— nivel mediu — utilizare ceva mai intensă a lecturii dar concretizată într-o gamă restrînsă de genuri preferate, care cuprinde, pe lingă ceea ce există în nivelul precedent cărţi despre călătorii, evenimente;

— nivel ridicat în cadrul căruia, fără a se neglija operele literare din categoriile precedente, lectorii sînt interesaţi şi de domeniul clasic. Preponderent lectorii din eşantionul investigat se grupează la acest nivel ;

— nivel foarte ridicat, caracteristic puţinilor lectori care citese opere din toate categoriile precedente şi totodată sînt amatori de poezie, cărţi de artă, eseistică, literatură cu problematică socială actuală, biografii etc. Pentru ei lectura este mijlocul cel mai bun de a accede la cultură.

Efectele resimţite de subiecţii noştri ca urmare a practicării lecturii sînt : lărgirea orizontului cultural; experienţă de viaţă, îmbogăţirea limbajului, su'.-erarea unoi; modalităţi de rezolvare a unor probleme practice

— toate fiind apte de a contribui la formarea personalităţii umane multilaterale şi specifice potentelor intrinseci ale obiectului acestui interes.

Date fiind toate aceste virtuţi ale cărţii se mai cere activizată şi o altă pîrghie de stimulare a interesului pentru ea anume, discuţiile, dezbaterile organizate pe mar

ginea producţici literare ce formează obiectul unor experienţe individuale sau colective, pentru realizarea unui schimb de impresii, stirnirea unor interese, a unei emulaţii, descifrarea unor sensuri mai puţin clare. Schimbul există dar este foarte puţin practicat, şi cantonat la nivelul de simplă circulaţie a informaţiei.

Am considerat oportun să cunoaştem şi opinia beneficiarilor activităţii reţelei de biblioteci investigate asupra funcţionalităţii ei social-culturale. Un curent în dubiu sens trebuie să se instaureze între bibliotecă şi cîmpul social pentru care activează :

— în sens ascendent care aduce pe prim plan suma trebuinţelor de bază existente în plan social, grupai ;

— în sens descendent — care măsoară, la nivelul beneficiarului, raporturile ce so stabilesc între ei şi organismul cultural la care fac apel.

Din prelucrarea răspunsurilor la întrebările vizînd cunoaşterea acestor dimensiuni rezultă imaginea pe care o capătă această instituţie, prin activitatea ci, în opinia beneficiarilor :

— mai întîi se relevă necesitatea ca dotarea bibliotecii de sector să fie îmbunătăţită atît în ce priveşte fondul de carte cît şi dotarea cu mijloacele audio-vizuale precum şi utilizarea lor ca bunuri culturale şi nu ca obiecte de inventar. Diversificarea activităţii în funcţie de interesele, aspiraţiile şi ctesponibilităţile culturale ale publicului va atrage noi participanţi ;

— mărirea numărului de bibliobuze şi dotarea lor cu un fond de carte mult mai amplu, mai diversificat ;

— în ce priveşte tipurile de activităţi, existente în programul bibliotecii el este preponderent uni-dimensio- nalizat — împrumutul de carte — participările la manifestările cu cartea şi studiul la sala de lectură fiind practicate în proporţie foarte mică de către subiecţi. De altfel, trebuie semnalat că aproape toate bibliotecile de sectoare nu dispun de spaţiu pentru asigurarea acestor servicii, pentru diversificarea activităţii pe care o desfăşoară, fapt care trebuie corectat prin desfăşurarea unor activităţi cu cartea în unităţile direct productive, şcoli, facultăţi, prin asigurarea unui nivel de calitate sporită acestor acţiuni, prin creşterea numărului lor',

— căile de informare asupra programului de activitate al bibliotecilor sînt deficitare şi limitate doar la aii—

şajul la sediul bibliotecii şi la consultarea, bibliotecarului. Activitatea de popularizare a manifestărilor cu cartea este inti'insecă programului ei de acţiune culturală, ca urmare ea trebuie onorată la aceleaşi cote de calitate ca şi celelalte. Pot îi antrenate în această acţiune şcoala, facultatea, întreprinderea direct productivă, organismele obşteşti etc. lărgind astfel mult cercul' celor ce iau act şi participă la activitatea culturală a bibliotecii ;

■— subiecţii noştri se dezvăluie ca avînd o atitudine participativă la buna gestionare a resurselor culturale, materiale şi umane ale bibliotecii publice, de aceea lor trebuie să li se acorde posibilitatea şi responsabilitatea de a organiza acţiuni concepute de ei, cu asistenţa tehnică a personalului bibliotecii publice.

în activitatea bibliotecii publice se impune deci o serie de corective cum ar fi : necesitatea cunoaşterii publicului, a intereselor, .aşteptărilor şi disponibilităţilor salo pentru literatură şi conceperea activităţii în funcţie şi de aceste date ; o mai buna ponderare a - genurilor de activităţi în structura generală a programelor ; un control mai susţinut asupra calităţii ofertei culturale cu referiri speciale la producţia editorială : controlul periodic al efectelor activităţii de culturalizare la nivelul publicului ; cursuri de pregătire şi reciclare a cadrelor clin cultură mai bine adaptate la specificul fiecărui tip de activitate ; dotarea bibliotecilor cu mijloace audiovizuale' ; diversificarea şi înviorarea muncii cu cartea evitîndu-se monotonia, rutina şi repetabilitatea.

Toate informaţiile furnizate de această cercetare relevă rolul integrator al discursului literar, ca praxis şi poesis ce reuşeşte să dinamizeze nu omul în general, ci pe acela care posedă o structură activă, care încearcă să organizeze şi utilizeze universul în care trăieşte în conformitate cu propriile sale coordonate de personalitate şi cu sistemul de valori la care aderă.

ELENA GHEORGHE

DIALECTICA CERINŢELOR SOCIALE SI INDIVIDUALE ÎN SFERA CULTURII DIN PERSPECTIVA SARCINILOR EDUCAŢIEI ESTETICE

Transformarea condiţiei umane prin cultură este condiţionată atît de opţiunile, aşteptările şi aspiraţiile pe care societatea şi indivizii le formulează în raport cu universul valorilor culturale, cît şi de măsura convergenţei, a apropierii (pînă la coincidenţă) a acestor două categorii do opţiuni şi aşteptări. Societatea, ca şi indivizii se raportează la cultură din perspectiva unor cerinţe, trebuinţe, aşteptări şi idealuri a căror natură, structură şi interacţiune dinamică este necesar a fi cunoscute pentru potenţarea virtuţilor educative ale tuturor componentelor culturii (cele ştiinţifice, filosofice, morale, artistice, literare).

Roferindu-se la raportul individ-societatc, Hegel surprinde şi în această sferă dialectica individualului şi universalului atrăgînd atenţia că individul nu se poate realiza cu adevărat (el nu-şi poate împlini scopurile», trebuinţele, interesele) decît dacă se integrează în „lanţul conexiunii universale", dacă el acţionează ca verigă componentă a acestui lanţ. De altfel, este semnificativ faptul că Hegel a considerat sistemul trebuinţelor ca element. component al societăţii civile, prin care se realizează „împăcarea trebuinţelor şi satisfacerea individului singular, prin munca sa şi prin munca şi satisfacerea trebuinţelor tuturor celorlalţi[111]. Ca parte a „devenirii universale", omul, cum sublinia Marx „nu se reproduce într-o singură direcţie determinată, ci se produce în tota-

[1] G. W. F. Hegel, *Principii ale filosofiei dreptului,* Edit. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1969, p. 223.

litatea sa, el nu caută să rămînă ceva ce a fost definitiv stabilit, ci *se află în mişcarea absolută a procesului de devenire"*[2]. Demersul educativ din sfera culturii are în vedere tocmai această capacitate a omului de autoperfec- ţionare, care trebuie descoperită, stimulată şi menţinută adecvat printr-o creaţie şi o ofertă culturală capabile să contribuie la continua diversificare şi elcvare a gusturilor, trebuinţelor şi aspiraţiilor culturale ale indivizilor.

In dinamica vie şi complexă a trebuinţelor, preferinţelor, aspiraţiilor culturale manifestate atît la nivel social cît şi individual sensul evoluţiei acestora este condiţionat de specificul cadrului ontologic în care fiinţează relaţia dintre individ, cultură şi societate. Socialismul, prin caracteristicile radical noi ale praxisului social modifică esenţialmente statutul existenţial şi teoretic al culturii, al tuturor componentelor sale, cultura devenind în această orînduire premisă, condiţie şi în acelaşi timp rezultat al dezvoltării şi perfecţionării vieţii sociale şi a celei individuale. Socialismul modifică radical statutul şi rolul individului în societate, omul devine concomitent creator (producător) de progres şi beneficiar al acestuia (în toate formele de manifestare ale progresului). Această nouă ipostază a individului concretizată în cerinţa obiectivă a participării fiecăruia la creaţia social-istorică presupune o organică implicare a individului în cultură, atît în sfera receptării (a asimilării) cît şi în cea a creaţiei culturale.

Din perspectiva unei participări tot mai active şi mai competente a indivizilor la creaţie socială, societatea noastră cere membrilor săi o continuă îmbogăţire şi perfecţionare a nivelului cultural, o amplificare permanentă a contactului lor cu universul valorilor culturale în spiritul tezelor formulate de secretarul general al partidului la Congresul al XlII-lea al P.C.R.

„Schimbările care au loc în societatea noastră şi pe plan mondial fac necesar să desfăşurăm o tot mai intensă activitate educativă, ideologică, pentru studierea şi înţelegerea fenomenelor economieo-sociale, a acţiunii legilor

[2] K. Marx, *Bazele criticii economiei politice,* voi. I, Edit. Politică, Bucureşti, 1968, p. 437.

dialecticii în dezvoltarea societăţii omeneşti, pentru a da răspuns ştiinţific problemelor ridicate de viaţă, de evoluţia umană[1'-1].

Societatea noastră pune un accent deosebit pe modelarea unei atitudini active, creatoare a indivizilor în raport cu cultura, concomitent cu potenţarea capacităţilor formative, transformatoare, modelatoare ale diferitelor componente ale culturii.

Pe măsură ce cultura, în toată multitudinea şi varietatea formelor sale pătrunde în categoriile tot mai largi ale societăţii, în socialism se instituie o legătură din ce în ce mai organică şi mai strînsă între participarea socială a indivizilor şi calitatea trebuinţelor, intereselor şi aspiraţiilor lor culturale. Aşadar, cu cît este mai elevat nivelul de cultură al unui individ, cu cît trebuinţele, preferinţele, aspiraţiile salt' culturale sînt mai variate şi mai multiple, cu atît mai multe şanse are individul de a participa competent şi activ la evenimentele şi procesele contemporane (participare ce se poate concretiza pe lîngă muncă în activitate social-politieă, artistică, literară).

Această relaţie ce se instituie între cultura individului şi praxisul social îşi pune amprenta prin natura şi specificul ei asupra cerinţelor pe care societatea le formulează în slera culturii, în vederea potenţării capacităţii sale transformatoare şi modelatoare de personalitate.

Dar şi individul uman manifestă, la rîndul său, anumite cerinţe, îşi formulează anumite aşteptări în domeniul culturii, pentru a-şi perfecţiona continuu condiţia umană. Jean Fourastie vorbea de „un instinct pentru progres" al omului, datorită căruia omul doreşte să se perfecţioneze permanent, să-şi depăşească limitele, iar cultura este mijlocul cel mai potrivit pentru realizarea acestui scop (autodepăşirea).

Identificarea *notelor comune ca şi a caracteristicilor specifice* ale cerinţelor sociale şi a celor individuale relative la cultură, analiza tendinţelor lor de evoluţie în vederea amplificării punctelor lor de convergenţă şi a diminuării divergenţelor sînt cîteva direcţii în care strategiile politicii culturale sînt menite să intervină pentru orientarea proceselor culturale pe un drum consonant cu

[3] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R.*. Edit. politica, Bucureşti, 1984, p. 57.

obiectivele edificării noii societăţi şi ale perfecţionării condiţiei umane prin cultură.

Pentru obiectivele muncii educative, fie că ne referim 3a munca politico-educativă de formare' a omului nou, l io la educaţia estetică, cunoaşterea notelor comune, dar şi a celor specifice şi chiar a divergenţelor dintre' aceste cerinţe este o condiţie necesară a reuşitei demersului educativ, a atingerii obiectivelor sale umaniste'.

Interacţiunea celor două categorii de cerinţe se fundamentează pe numeroase puncte de convergenţă, pe anumite note comune, generate de idealul comun al edificării noii orînduiri, de situarea pe poziţiile ideologiei marxiste, aîe principiilor umanismului revoluţionar, pe existenţa unui ideal cultural unic în societatea noastră.

în virtutea acestor idealuri şi norme, societatea noastră cere culturii situarea tuturor momentelor sale (creaţie, difuzare, receptare) şi a tuturor componentelor sale (ştiinţă, literatură, artă) pe principiile umanismului socialist revoluţionar, ale ideologiei marxiste.

„Literatura, artele — sublinia tovarăşul Nicoiae Ceauşescu — care au cunoscut o puternică dezvoltare în anii socialismului şi care în cincinalul trecut au dat opere de mare valoare, avînd un rol important în întreaga activitate cultural-educativă — trebuie să promoveze cu mai multă îndrăzneală spiritul revoluţionar în noile creaţii. Este necesar să se realizeze opere literare de toate genurile care să reflecte pe larg marile realizări ale poporului român, epopeea constructorilor socialismului... "/*.

La **nivelul culturii individuale acest deziderat Comun presupune dezvoltarea nevoii şi capacităţii fiecăruia de a selecta, a asimila şi a crea valori culturale în concordanţă cu criteriile ideologice şi axiologice ale societăţii, ale principiilor umanismului socialist.**

Dar în această vastă reţea de interacţiuni există şi elemente de *diferenţiere,* de *specificitate* şi uneori chiar de *divergenţe* între trebuinţele sociale şi cele individuale care se manifestă în relaţia individ-cultură-societate. De pildă, specificitatea şi diversitatea cerinţelor culturale individuale sînt marcate de faptul că acestei interese, ti o—

[4] Nicoiae Ceauşescu. *Raport ta Congresul al XlII-lea al* P.C.R., Edit. politică, Bucureşti, 1984, p. 63.

buinţe, gusturi şi aspiraţii culturale *nu* sînt doar socialmente determinate, ci ele depind deopotrivă de' particularităţile de personalitate ale indivizilor (de aptitudinile, capacităţile, înclinaţiile lor, de nivelul instructiv- educativ).

Demersul educativ-formativ autentic umanist urmăreşte nu standardizarea şi uniformizarea indivizilor, ci dezvoltarea unor personalităţi autentice cu gusturi, trebuinţe, aspiraţii culturale multiple, diversificate. Urmărind aceste obiective, societatea noastră stimulează şi încurajează diversificarea necontenită a trebuinţelor, intereselor, aspiraţiilor, gusturilor individuale, cu condiţia ca ele să se manifeste în perimetrul idealurilor societăţii noastre, ale principiilor umanismului socialist, ale culturii de autentică valoare.

In dialectica raportului cerinţelor sociale şi a celor individuale din sfera culturii se pot manifesta o serie de disfuncţii generate de tendinţa fie de menţinere a unei distanţe constante între cele două categorii de cerinţe, fie de îndepărtare, de abatere a sensului evoluţiei (traiectoriei) trebuinţelor şi intereselor culturale ale indivizilor de la sensul cerinţelor preconizate de societate în sfera culturii.

Neconcordanţa, care poate îmbrăca uneori şi forma opoziţiei dintre cele două categorii de cerinţe, îşi are originea în inexistenţa deocamdată a unei coincidenţe depline între cerinţele pe care societatea le formulează faţă de cultură şi natura trebuinţelor şi intereselor culturale ale indivizilor. Aceste disfuncţii pot fi întreţinute şi chiar potenţate prin crearea şi difuzarea unor pseudo- valori culturale, ele se pot datora şi influenţei unor mesaje culturale generate de alte medii socio-culturale care au intrat în circuitul nostru cultural datorită nerespec- tării ferme a unor exigenţe de calitate în sfera difuzării culturii. Dar ele pot fi menţinute şi graţie cantonării trebuinţelor, intereselor, gusturilor şi aspiraţiilor culturale individuale în sfera pseudoculturii (a pseudo-artei, de pildă), ale căror mesaje nu reclamă un efort de receptare prea important, prin urmare, care nu cer un nivel cultural ridicat. In acest ultim caz apar evidente consecinţele unor carenţe din sfera educaţiei estetice (culturale) a maselor.

Pentru diminuarea aspectelor disfuneţionale din perimetrul raportului individ-cultură-societate, educaţia estetică este chemată să formeze, să modeleze interesele, gusturile şi aspiraţiile culturale ale maselor astfel îneît ele să se manifeste prin excelenţă în sfera culturii autentice.

După surprinderea naturii raportului dintre cele două categorii de cerinţe să analizăm pe scurt cerinţele sociale şi cele individuale care acţionează în domeniul culturii noastre.

O cerinţă socială fundamentală care se impune în domeniul culturii vizează *necesitatea realizării unei calităţi noi* şi în această sferă a vieţii societăţii. Dezideratul umanizării crescînde a omului, a perfecţionării condiţiei umane prin cultură nu poate fi înfăptuit decît prin crearea, difuzarea şi receptarea unei culturi care să dispună de sporite virtuţi cognitive, aplicative (în cazul ştiinţei), artistice în cel al artei şi prin aceasta şi umanizatoare. Cultura care se dezvoltă sub incidenţa exigenţelor construcţiei socialiste şi ale revoluţiei ştiinţifice-tehnice este chemată să devină tot mai mult o cultură de acţiune, dar şi de un înalt nivel valoric, prin virtuţile sale de instrument de cunoaştere şi de mijloc de transformare a naturii, societăţii şi de înnobilare a omului.

Capacitatea de a-l umaniza pe om, de a-l îmbogăţi spiritual, dinamismul, spiritul novator, diversitatea, se constituie ca tot atîtea dimensiuni ale noii calităţi, ale artei, literaturii, ştiinţei, filosofiei — ale culturii în general. Dar pentru asigurarea creşterii calitative şi nu doar cantitative a mesajelor culturale este necesară manifestarea spiritului critic, a intoleranţei faţă de pseudovalo- rile culturale, indiferent de ipostaza în care ele apar.

în prezent, în cadrul unei efervescenţe Iară precedent a creaţiei, difuzării şi receptării culturale, asistăm la o coexistenţă a valorilor autentice cu pseudovalorile (cu produse Kitsen, uneori nu puţine la număr). Avem aici în vedere îndeosebi unele mesaje culturale difuzate prin mass media, unele produse „artistice" (ex. pictura de gang, anumite produse cinematografice, literare etc.), unele manifestări ale artei de amatori sau conţinuturi culturale preluate din alte medii socio-culturale.

Aceste fenomene „culturale", „artistice'[1] sînt generate de incompetenţă, de lipsă de gust, de spirit comer-

eial, de. toleranţă, de carenţe ale educaţiei estetice etc. O societate, care şi-a făcut din om şi perfecţionarea condiţiei sale scop suprem, trebuie să fie intolerantă faţă de fenomenele şi produsele pseudoculturaie, care uneori pot mutila personalitatea individului. Cultura socialistă, prin valorile create dai' şi cele difuzate în societatea noastră, este chemată să contribuie la umanizarea continuă a omului şi acest rol nu-l poate îndeplini decît o cultură care se dezvoltă permanent şi în toate componentele şi momentele sale sub semnul calităţii şi al exigenţei.

Alt factor caro este necesar să fie avut în vedere pentru reuşita demersului formativ-edueativ prin cultură vizează edificarea unei atitudini noi i'aţă de cultură, prin orientarea trebuinţelor şi aspiraţiilor culturale ale tie- eăruia spre acele domenii ale ştiinţei, artei, literaturii, care corespund cel mai bine aptitudinilor şi capacităţilor individului, care îi permit cel mai bine îndeplinirea rolului şi statutului pe care şi I-a asumat fiecare şi totodată care contribuie la elevarea spirituală a omului, la îmbogăţirea lui.

Acest demers vizează în fapt dezvoltarea unui comportament cultural activ, a unei atitudini de participare la viaţa culturală, nu doar la receptare, ci, funcţii' de calităţile şi aptitudinile fiecăruia, şi la anumiţi[1] aspecte ale creaţiei culturale.

O asemenea orientare a trebuinţelor şi aspiraţiilor culturale ale indivizilor reprezintă cadrul optim în care individul şi-a asimilat cerinţele sociale eonvertindu-le în nevoi, ■ trebuinţe, interese şi aspiraţii proprii.

Dar există şi posibilitatea ca indivizii să nu-şi aproprieze în suficientă măsură comandamentele sociale ce stau în faţa culturii, ci dimpotrivă, să se orienteze spre domenii marginale, periferice ale culturii (în fapt spre pseudocultură) sau mai mult, să dovedească pasivitate sau indiferenţă faţă de cultură (sau faţă de diferite domenii ale acesteia). Acest tip de atitudine este uneori facilitat şi de oferta culturală (de creaţia şi difuzarea culturii) care nu este întotdeauna omogenă ,sub raport valoric (fie că ne referim la crearea şi difuzarea unor conţinuturi culturale proprii sau la cele provenite din alte medii, socio-culturale). Inegalitatea valorică a produselor culturale create şi difuzate nu face decît să spo

rească dificultatea alegerii autenticelor valori drept obiect de receptare, în cazul unor categorii a ,căror iniţiere culturală este precară, ducîncl la cantonarea intereselor, trebuinţelor şi aspiraţiilor culturale în sfera pseudoculturii.

Înzestrarea indivizilor cu criterii , valorice fermi', continua elevare a nivelului lor cultural, prin educaţia materia]ist-ştiinţifică si prin cea estetică, cunoaşterea aptitudinilor, a intereselor şi gusturilor, aşteptărilor şi,aspiraţiilor diferitelor categorii ale populaţiei, modelarea gusturilor şi aspiraţiilor culturale în consonanţă cu un ideal cultural şi uman al .societăţii noastre, sînt numai cîteva modalităţi prin care se poate modela un comportament cultural nou, participativ, menit să fertilizeze spiritul uman şi astfel să integreze tot mai bine membrii societăţii în creaţia socială şi culturală.

Realizarea acestor deziderate este însă condiţionată de luai'ca în considerare a unei *alte cermţe sociale cu care se confruntă cultura noastră şi anume extinderea nevoii de cultură* (în toate componentele sale — ştiinţă, artă, literatură, filosofie) *la scara întregii societăţi.* Socialismul generează prin specificul praxisului său social-istoric o nevoie de cultură, fără precedent, la nivelul întregii societăţi. Teoreticianul francez Gcrard Belloin vorbeşte foarte sugestiv în acest sens de „un apetit cultural fără precedent al maselor" prin care societatea socialistă se deosebeşte de toate celelalte societăţi. Din perspectiva actului formativ-cducativ sînt necesare anumite precizări. Astfel, de pildă, traducerea în fapt a acestui deziderat social presupune *generarea şi stimularea adecvată, a nevoii individuale de cultură, (de ştiinţă, de artă, de literatură, de filosofie, de morală etc).* Elevarea nivelului cultural general al unei societăţi nu se poate realiza, firește, decît prin elevarea nivelului de cultură al fiecărui individ în parte.

Receptivitatea individului pentru cultură poate cunoaşte variate ipostaze : ea poate îmbrăca forma unui consumatorism cultural facil (a unui comportament în ultimă instanţă pasiv al individului faţă de cultură), dar se poate concretiza şi într-o atitudine activă, constructivă a individului în raport cu cultura. Edificarea unui asemenea comportament cultural presupune o astfel de modelare a trebuinţelor, intereselor şi gusturilor încil ele să permită şi chiar să stimuleze atitudinea de participare'

a individului la viaţa culturală, mai mult, o implicare tot. mai adîncă a individului în tot mai variate şi mai multiple sfere ale culturii.

Disponibilitatea, receptivitatea individului faţă de cultura autentică trebuie să fie creată, stimulată şi modelată corespunzător de către forurile educative. Acest demers nu este deloc uşor, el presupune timp, competenţă, responsabilitate, efort susţinut atît din partea -Jucătorilor cît şi al celor ce urmează a fi educaţi.

Interesul individului pentru diferite domenii ale culturii este condiţionat atît de factori obiectivi cît şi subiectivi. Printre factorii obiectivi se înscrie nivelul de trai material, nivelul dotării culturale (a societăţii, dar si a individului), natura ofertei culturale (natura modelelor culturale create şi difuzate de societate), tradiţiile culturale ale societăţii, grupului, familiei, acţiunea factorilor cultural-educativi etc. Printre factorii subiectivi ce condiţionează .natura şi calitatea interesului cultural al individului amintim nivelul de instruire (culturală si profesională), particularităţile biopsihointelectuale ale individului.

Un prim pas în dezvoltarea şi stimularea „apetitului'* cultural, a interesului individului faţă de cultură, îl constituie asigurarea unui contact sistematic şi multilateral (variat) al acestuia cu diferitele sfere ale culturii. Contactele sporadice şi de scurtă durată aie indivizilor cu cultura nu pot crea un comportament cultural activ, «ici nu pot stimula interese culturale consistente. Dar contactul sistematic şi constant cu valorile culturale din diferite compartimente ale culturii creează treptat premisele dezvoltării unei atitudini culturale autentice, iar în perimetrul artei contactul repetat al individului cu autenticele valori artistice poate genera treptat o atitudine estetică, un „raport estetic" între receptor şi opera de artă. Spre modelarea unei asemenea atitudini estetice trebuie să tindă întregul proces al educaţiei estetice, care este necesar să-şi diversifice şi să-şi nuanţeze permanent mijloacele şi formele.

Un alt obiectiv urmărit de educaţia estetică se referă la .dezvoltarea şi stimularea plasticităţii şi mobilităţii gusturilor, a intereselor şi aspiraţiilor culturale în conformitate cu efervescenţa creaţiei şi circulaţiei valorilor culturale, cu varietatea uriaşă a mesajelor culturale.

Aceste calităţi (plasticitatea, mobilitatea) .sînt de nalucă să mărească capacitatea de adaptare a individului la proliferarea continuă de valori, să-i stimuleze receptivitatea l'aţă de valorile noi create. De.pildă, diferitele procedee de familiarizare a individului cu diversele orientări valoroase din literatură şi din artă sînt de natură să ducă la .o treptată iniţiere a indivizilor în aceste domenii şi astfel, la o fundamentare a relaţiei cultură-individ pe temeiul solid al valorilor autentice şi nu al kitsch-ului.

Recunoaşterea plasticităţii gusturilor, intereselor, trebuinţelor şi aspiraţiilor culturale. presupune şi admiterea caracterului lor educabil, modelabil. Or, aceasta constituie o promisă esenţială în procesul educativ de elevare a gusturilor şi intereselor culturale individuale..Pe această plasticitate a gusturilor, a trebuinţelor şi intereselor mizează şi demersul educativ-formativ în cîmpul educaţiei estetice. Factorii educativi din acest.domeniu sînt chemaţi să exploateze această plasticitate şi în virtutea ei să canalizeze gusturile şi preferinţele culturale pe un făgaş compatibil numai cu autentica artă şi literatură. A lăsa preferinţele, gusturile artistice ale publicului „în derivă", să cantoneze în sfera pseudoartei înseamnă a ignora caracterul modelabil, educabil în ultimă instanţă perfectibil al acestor interese, gusturi şi aspiraţii. A satisface gustul pentru facil, pentru derizoriu, pentru pseudoartă al unui anumit public înseamnă a menţine această categorie a populaţiei la un nivel incompatibil cu idealurile umaniste ale societăţii noastre.

Edificarea unui comportament cultural individual activ şi participativ constituie un obiectiv important al demersului educativ din sfera culturii (a artei, literaturii). Cunoaşterea şi, pe această bază, modelarea adecvată a intereselor şi trebuinţelor culturale individuale urmăreşte treptata transformare a indivizilor din simpli „consumatoripasivi în participanţi activi la actul cultural. Desigur, cota acestei participări active va fi diferenţiată în funcţie de aptitudinile, înclinaţiile şi capacităţile creatoare variate ale fiecăruia (în funcţie de aceşti factori această participare se va manifesta în diferite forme şi .sfere ale culturii şi cu pondere diferită), dar demersul educativ din sfera artei vizează intoleranţa faţă de manifestările de consumatorism cultural; din aceste raţiuni el trebuie să amendeze, deopotrivă, oferta cultu

rală care .prin natura eonţinuturiior sale favorizează o asemenea atitudine consumatoristă, cît şi publicul care manifestă tendinţa de a persista în această atitudine pasivă. Edificarea unei atitudini culturale active, participative cere.timp şi efort atît din partea educatorilor cît şi a celor educaţi, deoarece ea presupune iniţierea treptată a maselor, ridicarea nivelului lor de cunoaştere pentru a le putea stimula creativitatea. (diferenţiat după particularităţile fiecăruia). Astfel, de pildă, iniţierea în „tainele “ unei arte, în particularităţile modalităţilor specifice de redare şi exprimare artistică este un moment necesar, în educarea receptorului de artă, pentru a deveni nu numai un receptor activ, ci şi un posibil creator de artă.

Aceste deziderate nu reprezintă dimensiuni teoretice în sine. Decisivă, sub un anume raport, ni se pare a fi *cunoaşterea conţinutului, structurii şi rolului diferitelor tipuri de trebuinţe culturale* în dezvoltarea societăţii şi a individului *în scopul creării condiţiilor pentru satisfacerea lor optimă.* în concordanţă cu principiile, normele şi valorile umaniste ale societăţii noastre.

în . perimetrul modelării unui comportament cultural activ, de participare a 'membrilor societăţii noastre la difuzarea şi crearea valorilor culturale un rol deosebit revine Festivalului naţional „Cîntarea României", creat în 1976 din iniţiativa .secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu. Acest festival al muncii şi creaţiei reprezintă, prin numărul mare al participanţilor — la cea de-a V-a ediţie atingînd numărul de peste 4 milioane de oameni —, prin varietatea croscîndă a formelor sale ca şi prin conţinutul calitativ tot mai elevat al majorităţii manifestărilor, o modalitate profund originală.de participare a maselor largi la creaţia culturală în forma sa de creaţie artistică-literară dar şi ştiinţifică, tehnică.

Numeroasele referiri din documentele noastre de partid la. Festivalul naţional „Cîntarea României" atrag atenţia asupra importanţei acestui fenomen cultural de masă în activitatea educativă, de formare a omului nou al societăţii noastre.

Apelul permanent la calitate se regăseşte şi aici, el se concretizează în necesitatea ridicării la un nivel superior a activităţii cultural-artistice din cadrul tuturor manifestărilor pe care le cunoaşte festivalul. Societatea

noastră .pune un accent sporit pe conţinutul educativ al acţiunilor din cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României". Astfel — se relevă in cuvîntarea secretarului general al partidului la Congresul al XlII-lea — formaţiile cultural-artistice care.cuprind sute de mii de oameni trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative menite să contribuie la formarea conştiinţei maselor largi. De asemenea, în acelaşi context, se accentuează *necesitatea sporirii participării active a maselor largi la dezvoltarea şi înflorirea culturii noastre naţionale,* ca o mărturie a spiritului creator al poporului nostru, care a fost şi este făuritorul şi păstrătorul .celor mai valoroase tradiţii culturale.

Pentru potenţarea virtuţilor educative, formative ale Festivalului naţional „Cîntarea României" se impune ca acesta să se ridice, prin toate .formele sale de manifestare, la nivelul creaţiilor celor mai valoroase ale poporului nostru, atît în domeniul artistico-literar, cît şi în cel al.creaţiei tehnieo-ştiinţifice. De asemenea, festivalul trebuie să devină tot mai mult o *tribună a educării bunului gust artistic,* a culturii şi răspîndirii, revitalizării şi însuşirii celor mai valoroase opere.ale creaţiei maselor populare. De nenumărate ori se reînnoieşte apelul la calitatc şi în sfera manifestărilor găzduite de festiva!, manifestări de o anvergură şi.un ecou fără precedent. Pericolul care poate apare în orice manifestare de asemenea amploare se poate exprima în nivelul calitativ coborît al unei acţiuni. Acest pericol trebuie contracarat printr-o selecţie severă a conţinutului valoric al programelor ca şi a participanţilor la aceste manifestări prin îndrumarea competentă şi pregătirea atentă ale. acţiunilor şi susţinătorilor acestora. Necesitatea unei responsabile selecţii a conţinutului acestor manifestări, cît şi a interpreţilor (atunci cînd ne referim la formaţii artistice) se impune cu atît mai mult cu cît impactul acestor manifestări în masă se dovedeşte a fi unul foarte puternic.

Un alt efect benefic.al Festivalului rezidă în *punerea în circuitul social a valorilor celor mai reprezentative ale creaţiei de masă,* prin aceasta realizîndu-se nu numai o operă de cunoaştere şi. difuzare în masă a acestor valori ci şi de educare a gustului artistic, a sentimentului patriotic al maselor, al populaţiei active, al tinerei generaţii în mod. deosebit.

PAUL CARAVIA

CULTURĂ COTIDIANĂ, DESIGN ŞI EDUCAŢIA RECEPTĂRII

Evoluţia industrială a societăţii moderne a prilejuit, printre alte fenomene semnificative, şi apariţia unor conţinuturi ale valorilor care au modelat distinct modul de viaţă al comunităţilor unde impactul industriei şi tehnologiei a fost mai cuprinzător şi unde contextul urbanizării a fost hotărîtor.

Cele 2—3 secole de civilizaţie industrială au făcut posibilă statornicirea unor noi stratificări sociale, unor noi comportamente demografice, profesionale şi civico; au modificat radical ritmurile activităţilor şi dinamica schimbărilor, capacitatea de deplasare şi mobilitate a unoi' populaţii din ce în ce mai numeroase, au reconfigurat registrul nevoilor şi aspiraţiilor precum şi pe cel al exigenţelor în legătură cu satisfacerea lor, cu confortu] material şi cu consumul de bunuri, cu posibilităţile de comunicare sau cu petrecerea timpului liber.

Desigur, nu numai componenta civilizatorică a societăţii a fost restructurată- Efecte importante n-au întîrziat să se facă resimţite şi în cultura timpului. întrurit însă schimbările în straturile profunde ale culturii se produc în perioade îndelungate de existenţă istorică, devine explicabilă constatarea .că matricea etnologică şi valorile dimensiunii majore a culturii au rămas mai stabile, în pofida succesiunii neîntrerupte de curente şi tendinţe înnoitoare în creaţia literară, muzicală, în dramaturgie sau în.artele plastice, în filosofie, în morală, în viaţa spirituală. Perspectiva pe care ne-o îngăduie cei peste 200 de ani de industrializare acreditează convingerea că fenomenul nu s-a epuizat şi că atît.actuala cît şi previzibila evoluţie tehnologică, bazată cu precădere pe tehnologiile

electronice şi ale microprocesoarelor, sînt etape ale aceleiaşi configurări industriale care n-au determinat încă „o nouă cultură" aşa cum se pretinde în unele best- seller-uri. Generaţiile care au trăit fiecare din etapele acestei perioade au fost tentate să exacerbeze extrapolările culturale ale fenomenelor ce se petreceau cu precădere în viaţa materială a societăţii industriale. O explicaţie poate fi găsită în concepţiile pe care teoreticienii contemporani ai culturii le formulează cu privire la mai vechea dihotomie dintre civilizaţie şi cultură. Nu avem în vedere o dispută a „universaliilor“ ci o remarcă pe care o socotim esenţială pentru înţelegerea profilului specific al epocii. Dacă nu sîntem dispuşi să folosim conceptul de „civilizaţie" ea fiind echivalent cu cel de „cultură", cum se obişnuieşte adeseori şi îl vom aplica numai pentru instituirile vieţii materiale ale societăţii atunci vom constata că în sfera conceptului de cultură s-a produs şi s-a adîncit chiar o diferenţiere deloc neglijabilă. S-a reconfigurat şi s-a extins totodată acel spectru al culturii care face tranziţia între valorile şi creaţiile majore şi viaţa materială a oamenilor, *adică un gen de eul- tură populară specifică însă mediului industrial,* prezentă atît în condiţiile urbanităţii cît şi ale unei ruralităţi modernizate. Vom recunoaşte că formele tradiţionale ale culturii populare (folclorice) s-au restrîns în enclave ale mediului rural supravieţuind mai mult prin valorile lor ..muzeale" decît prin ipostazele ei trăite.

Reprezentarea contemporană a acestui gen de cultură populară la care ne referim, specifică civilizaţiei industriale, o putem numi *cultura cotidiană* (cotidianitatea). Ea este mai aproape de înţelesul etnologic şi antropologic al culturii prin care desemnăm comportamente si obişnuinţe de viaţă şi este, fireşte, cea mai expusă influenţelor civi- lizatorice. Este zona de impact direct şi de aceea este şi mai conjuneturală, mai dinamică, mai colorată şi mai manipulabilă. Ea este saturată de *modelele mentalităţilor* acordînd conceptului de ,,mentalitate" sensul dat de exponenţii noii şcoli franceze de istorie [i]. Această diferen

[1] BRAUDEL, Fernand. *Structurile cotidianului; posibilul şt imposibilul,* voi. I, Ed. Meridiane, Bucureşti. 1984 ; DUŢU Alexandru, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor,* Bucureşti, Ed. Univers, 1982.

ţiere în configuraţia culturii nu are nimic peiorativ deşi se întemeiază pe unele judecăţi de valoare. Ea este tot atît de organic instituită ca şi oricare alt nivel al culturii iar prezenţa concomitentă a valorilor ei în conştiinţa epocii şi a variatelor comunităţi şi grupuri umane este firească şi implicită. Este registrul unde funcţionează însă şi kitsch-ul precum şi alte forme de devalorizare care nu sînt consecinţa faptului că această cultură este populară şi cu extensii în masă, ci dezacordului ei parţial ori temporal cu idealurile majore ale societăţii. Este însă mai predispusă labilităţii axiologice. Este şi zona transparenţelor pentru diversele ideologii.

Cea mai pregnantă caracteristică a civilizaţiei industriale contemporane, cu răsfrîngeri notabile în cultura timpului, este desigur informatizarea activităţilor umane şi trecerea treptată la o comunicare totală fapt care devenea evident la începutul deceniului opt Aceste deplasări de accent produc ecouri semnificative în cotidianitate. Cultura cotidiană prezintă azi un registru coerent de activităţi care, prin aspectele tehnologice implicate, prin caracterul de largă popularitate şi audienţă, prin codurile sale specifice şi prin esenţa lor funcţională şi estetică se disting de creaţia cultă. Menţionăm cîteva dintre aceste componente : noul environ muzical şi Rock-ul ; filmul (cu excepţia filmelor de idei) şi fotografia ; obiectele utile, maşinile, designul, artizanatul şi Kitsch-ul; organizarea timpului liber, ludicul şi turismul ; vestimentaţia, moda şi podoabele ; publicitatea şi

[2] CARAVIA, Paul. *Informaţia şi reprezentarea viitorului,* comunicare la a IlI-a Conferinţă internaţională de cercetarea viitorului, Buc., 1972, publicată în Probleme de informare şi documentare, 7, 1973, pp. 584—(503. In acest studiu se anticipa : *,,Comunicarea deplină* înseamnă eliminarea barierelor care împiedică socializarea totală a comunicării umane şi în acelaşi timp asigură individualizarea ei maximă. Principiul comunicării depline ar putea i'i enunţat astfel : fiecare să poată comunica nelimitat cu lumea după nevoile sale (...) El'se realizează ca un deziderat al sistemului social în ansamblu, al perfectibilităţii lui funcţionale, al societăţii însăşi“ ; „...în acest stadiu, va avea loc expansiunea, pînă la limite social convenabile, a *proceselor de prelucrare a mesajelor sociale de orice tip, a tehnologiilor şi a deprinderilor educative corespunzătoare..."*

grafica citadină ; mass media ; hedonismul şi confortul ; serbările, sportul şi ceremonialul : limba şi modelul vieţii urbane : instituţiile şi mentalităţile vieţii private. Aşa cum am arătat, noi asociem aceste dimensiuni ale coti- dianităţii sferei culturii, numind-o cultura cotidiană. Alţi specialişti însă, precum Fcrnand Braudel o asociază cu fenomenul civilizatoric, cu „civilizaţia materială" [:i]. Sensul contradictoriu se deduce însă din faptul că studiile sale de istorie socială se desfăşurau, la început, sub auspiciile geografiei, economiei şi sociologiei, iar ulterior a simţit nevoia de a le completa cu interpretări psihologice, antropologice şi lingvistice, mai proprii cercetării aspectelor culturii. Pentru a ilustra esenţa celor două orientări ne vom referi la „ceremonialul ceaiului“ aşa cum apare în *Cartea ceaiului* a lui Okakura Kakuzo scrisă îa începutul secolului. Este firesc că F. Braudel, aşa cum rezultă din cap. III al lucrării sale *Structurile cotidianului,* să-i înscrie în perimetrul civilizaţiei materiale socotind îndeosebi importanţa ceaiului ca „formă de alimentaţie" a poporului japonez. Dar tot pentru savantul francez, *civilizaţia* reprezintă un concept supraordonat caro *ordonează* ..miile de bunuri culturale în realitate eteroclite, şi la prima vedere străine unele de altele, de la cele care aparţin spiritualităţii şi inteligenţei pînă la obiectele şi unel- teie vieţii cotidiene[1'']. Noi vom releva în acest ceremonial locmai estetismul său sacru, după cum ne relatează Kakuzo însuşi : „Ceaiul e un cult întemeiat pe închinarea la frumos în mijlocul întîmplărilor do rînd ale vieţii de toate zilele (...). Filosofici ceaiului nu e numai csteticâ. în înţelesul obişnuit al cuvîntului. căci vădeşte, în legătură cu morala şi religia, întregul nostru punct de vedere faţă do om şi fire“. Gestul ceremonial nu ţine deci exclusiv de lumea ideilor sau de valoarea frumosului în sine (specifică creaţiei culte) ci de o obişnuinţă cotidiană (funcţională) căreia i se asociază semnificaţii filosofice, etice •şi estetice. Situaţii asemănătoare apar în interpretarea întregului spectru de valori al culturii cotidiene. De altfel, exegezele de teoria şi sociologia culturii înregistrau, mai cu seamă în deceniile 6—fi ale acestui secol, dispute aprinse în jurul conceptului de „masifiearo" a culturii

BRAUDEL, Fcrnand, *op. cil.*

[1''] în volumul *ltinerarii spirituale* (traducere de Emanuil Bu- euţ;t), Ed: Meridiane, Bucureşti, 1983, pp. 81—144.

condensate în ceea ce o penibilă metaforă numea „conserve culturale". Mai mult, sociologi şi filosofi precum Marcuse, Fromm, Adorno, Riesmann asociau acest fenomen de „depersonalizare" şi „înstrăinare" anomieă, cu cel al „consumerismului", al hedonismului, etc. Este indiscutabil faptul că unele manifestări din sfera cotidiani- tăţii au cunoscut o atare evoluţie, dai- este discutabilă folosirea, nediscriminantă, a criteriilor valabile în analizele creaţiei culte pentru un ansamblu de fenomene ce necesită un regim propriu (nu exclusiv însă) de apreciere valorică. Dacă, spre exemplu, Suitele lui Bach, înregistrate pe discuri, ar fi ajuns, printr-un miracol pedagogic, in fiecare casă atunci această expansiune de masă a operei lui Bach s-ar fi „degradat" prin masifieare ? Prin faptul că s-ar „consuma" sub formă de casete (de „conserve culturale") ? Desigur că *ideologia consumului*, a obiectelor şi a simbolurilor pe care le poartă, devine mai transparentă în registrul cotidianităţii. Acest nivel al culturii interferează însă, în anumite limite, cu creaţia cultă. în ambele sensuri de influenţare, şi deci nu putem ignora sau deprecia un întreg registru de manifestări culturale a> societăţii numai pentru că nu sînt purtătoare de semnificaţii eminament majore. Aşa cum L. Blaga încerca să redefinească criteriile de evaluare ale culturii „majore" şi ale celei „minore" (populare) tot aşa şi teoria sau sociologia culturii contemporane ar trebui să reconsidere sfera culturii cotidiene după cum intruziunile psihologiei şi sociologiei în studiul istoriei au relevat rolul *mentalităţilor* în raport cu „evenimentele majore" ale istoriei. Şi lamentaţiile cu privire la implicarea „tehnicului" în cultura epocii noastre s-ar transforma po:*ie într-o mai clară reconvertire culturală a tehnosferei. In perspectiva culturii cotidiene, subsistemul *culturii ambientale* (ca şi alte subsisteme ale ei) aduce în centrul noului mod de viaţă *designul* şi valorile lui. Odată cu aceste noi reconfigurări ale cotidianităţii se ridică, fireşte, şi problema modalităţilor specifice prin care păturile largi ale populaţiei percep şi internalizează condiţia culturii cotidiene.

Creaţia cultă este centrată pe sine însăşi ca finalitate a meditaţiei şi trăirilor omului, în vederea cunoaşterii esenţei lumii sale, a existenţei în ansamblu. *Cultura cotidiană este în principal funcţională* iar valorile ei creează

posibilitatea ca societatea să „funcţioneze*[1] (să producă, să se comporte, să acţioneze) după principii de eficienţă (economie de efort) cărora le sînt asociate semnificaţii din sfera valorilor estetice, morale, intelectuale, economice, sociale sau religioase. Aceste nivele complementare ale culturii interaeţionează într-o măsură mai mare sau mai mică (mai autonomă) cu nivelul civilizatoric (socio- economic, socio-tehnic şi socio-biologic). Nefiind centrată pe valorile spirituale ea prezintă şi o mai slabă structu- ralitate culturală.

Antropologia contemporană susţine că omul este o *fiinţă culturală.* Aceasta înseamnă că este implicit şi o *fiinţă exosomatică,* creatoare de *artefact* care, în ordinea speciei, credem că nu înseamnă o modalitate biologică de adaptare, ci o modalitate *umană,* culturală, de adaptare a naturii la nevoile şi chiar la aberaţiile omului, el fiind singura fiinţă vie capabilă să recurgă la mutaţia exosomatică şi nu numai la cea endosomatică. Astfel, realizarea artefactului devine un fapt cultural cel puţin sub aspectul capacităţii de concepţie şi proiectare implicit abilităţilor de cunoaştere şi tradiţiilor de confecţionare (dc muncă). Cu toate că produsele în sine constituie *baza tehnică,* a existenţei societăţii, modelul de realizare al produselor este cultural, prezidat fiind de acte comprehensive si educative. Obiectele sînt adeseori aplicaţii ale cunoaşterii, ale ştiinţei şi presupun oricum experienţă tehnică chiar şi în formele lor rudimentare. Poate avea artefactul vreun sens în afara receptării sau a conştientizării umane a funcţiunilor şi finalităţii lui ? De bună seamă că nu. El înseamnă ceea ce înseamnă numai în raport cu conştiinţa intrepridă a oamenilor. Este şi motivul pentru care conceptul de civilizaţie are conotaţii diferite. L, Mum- ford îl echivalează, de pildă, cu cel de „tehnică[1]', A. Tovn- bee cu „aşezarea" şi sistemele politice pe care le generează în cadrul istoric, iar F. Braudel cu cel de „piaţă de schimb[11], deci de „economie" [5].

■' MUMFORD, Lewis. *Technique et civilisation,* Paris, Edi- tions du Seuil, 1950. în capitolul VII închinat problematicii maşinii şi asimilării ei, autorul se opreşte asupra următoarelor teme : noile valori culturale ; neutralitatea ordinii ; experienţa estetică a maşinii ; fotografia : mijloc şi simbol ; creşterea funcţionalis- mului : simplificarea environmentului ; personalitatea obiect[1] vă. TOYNBEE, Arnold, *Oraşele în mişcare,* traducere de Leontina Moga, Editura Politică, Bucureşti, 1979.

Cultura cotidiană implică şi o dimensiune estetică. Ea devine mai pregnantă în *cultura ambientală.* S-a vorbit, după cum se ştie, de estetica vieţii cotidiene intricată stilului de viaţă şi calităţii vieţii. O vedere sintetică a sistemelor : obiecte — acţiuni — simboluri pe care le instituie cultura cotidiană în cadrul civilizaţiei actuale, industriale, relevă o simbolistică proprie, o stilistică sui generis ce caracterizează diversele manifestări ale cotidianităţii şi pregnante semnificaţii axiologice asociate, elemente care urmăresc să asigure funcţionalitatea vieţii sociale, armonia şi confortul psihic şi civic al aşezărilor. Există o demnitate estetico-morală care diferenţiază istoric şi etnic *cultura urbană,* mentalităţile şi calitatea am- bientărilor chiar cînd aparţin aceloraşi structuri industriale. Ele întruchipează mai mult sau mai puţin idealurile şi aspiraţiile specifice, proprii comunităţilor sociale şi valorile exprimate prin creaţiile culturale, prin matricea ei profundă, prin identitatea sa [u].

Cultura cotidiană a fost adesea judecată şi redusă la fenomenul *massmedia* care nu este decît o componentă a sa. Noi dorim să acreditäm caracterul mai complex al acestui nivel popular al culturii societăţii moderne. Fenomenul massmedia a adus în centrul de interes al acestui palier al culturii *lumea semnelor comunicate* care au impregnat cu prezenţa şi cu persuasiunea lor mentalul contemporan. Dar tot atît de importantă ajunge să fie *relaţia ambientală* a aceluiaşi om modern cu *lumea obiectelor* fie acestea unelte, semne sau obiecte utile şi decorative. Omul s-a raportat totdeauna mai mult sau mai puţin conştient la obiectele din jurul său, dar această relaţie dobîndeşte în epoca noastră o adîncime şi o strueturali- tate cu totul ieşită din comun (chiar dacă este şi efectul unei concepţii economice axată pe consum dinamic). Din categoria largă a obiectelor cu efect ambiental se disociază desigur cultura urbană ca o modalitate dominantă a *culturii locuirii.* Ştim cu toţii că a devenit o reală preocupai'? faptul de a organiza într-un fel anume cadrul în care se desfăşoară actele de viaţă ce compun locuirea. Este de

[u] CARAVIA, Paul. *Dimensiunea culturală a modului de viaţă,* în volumul „Modul de viaţă şi calitatea vieţiiEditura Politică, Bucureşti, 1982, pp. 209—220 ; *Cultura urbană românească, în* Revista Literară nr. 44 (noiembrie) 1984, p. 12—13.

asemenea evident că acest întreg environ cuprinde şi obiecte — produse (multiplicări industriale ale uneltelor şi ale celorlalte categorii de obiecte) dar implică şi procesele creative prin care se proiectează ansamblul variat al formelor pe care asemenea obiecte ie dobîndesc în mod curent.

Există şi ideologii ale cotidianităţii care au subliniat, mistificînd sau demistificînd, diferite dominante prin care aceasta ar putea fi caracterizată. Aşa cum arată Henri Lefebvre [7], de la Saint-Simon care a inspirat denumirea de ..societate industrială" sau de „societate urbană" ox*i de „societate tehnică" s-a ajuns la formularea altor sintagme ce ar defini cotidianitatea societăţii contemporane precum : „societatea abundenţei", „societatea timpului liber" (a loisir-ului), „societatea de consum" (sau societatea birocratică de consum dirijat), „societatea informatizată[14] (eibernetizată) ş.a.

Astăzi putem să luăm oarecare distanţă faţă de studiile întreprinse în aceşti ultimi 30—40 ani, constatînd că in ansamblul ei cultura se află într-un dialog activ şi critic cu structurile eivilizatorice ale orînduirilor în caro existăm. Şi in acest context de reevaluări cultura cotidiană se decupează ca o realitate de netăgăduit obligîn- du-ne a-i descifra propriile componente şi articulaţii dar şi raporturile, din ce în ce mai greu de delimitat, cu *sistemul creaţiei culte* pe de o parte şi cu *baza tehnică,* civilizatorică a societăţii pe de altă parte. Considerind deci cotidianitatea ca o formă a culturii înseamnă a-i descrie modelele de mentalitate, de viaţă spirituală curentă, de simboluri asociate obiectelor şi comportamentelor prin valorizări adesea deliberate (prin educaţie) dar adesea intempestive. înseamnă să-i disociem vocaţia modelatoare a stilului şi calităţii vieţii.

Filosofia culturii ne-a obişnuit să judecăm creaţia culturală în raport cu ceea ce Tudor Vianu numea „mediul axiologic[1-] foimînd un cadru statornic de manifestare, prin ansamblul *operelor* create, al celor opt valori fundamentale. Credem că structurile complexe ale culturii contemporane ar trebui evaluate nu numai în funcţie de

[7] T-EFEBVRE, Henri. *La vie <;uotidienne dans le monde moderne* N.R.F., Paris, Gallimard, 1968.

operele realizate ci şi de ansamblul *evenimentelor* din viaţa cotidiană care îşi asociază variatele conţinuturi ale „mediului axiologic" existent. Astăzi, arată Tudor Vianu, ca şi cu milenii în urmă, omul caută frumosul, dar formele pe care el le găseşte astăzi sînt cu mult mai numeroase şi mai variate decît în trecut. Desigur că, în acest caz, ar trebui să reconsiderăm conceptul de „stil culţurâl" pentru a opera cu el şi în detectarea caracteristicilor stilistice ale culturii cotidiene, ale celei ambientale îndeosebi, avînd în vedere dominanţa trăsăturii estetice în universul obiectelor, al tehnosferei. Perceperea şi receptarea componentelor culturii cotidiene şi respectiv ale celei am bientale se produc mai cu seamă după modelul expunerii la mijloacele de comunicare în masă fără a neglija insă nici sugestiile formative, de profunzime, ale culturii folclorice şi ale creaţiei majore. Vrem să spunem că acest model de recepţie devine central în structurile culturii cotidiene moderne. Istoria socială va trebui să furnizeze din ce în ce mai multe date despre evenimentele cotidiene şi despre configurările lor din trecut, căci, în ultimă analiză, urmează să operăm cu asemenea tipologii şi contexte pentru a înţelege mutaţiile intervenite şi continuităţile oportune. Este firesc şi explicabil, de pildă, ca în aria noastră culturală valorile folclorice încă vii să subziste, explicit sau implicit, în ipostazele ei autentice sau derivate, într-o măsură deloc neglijabilă pentru configurările cotidianităţii urbane şi rurale.

Cultura cotidiană, am mai spus, nu este echivalentă cu ceea ce se înţelege prin fenomenul massmedia sau prin cultura de masă. Conţinuturile sînt mult mai variate şi cuprinzătoare, de la relaţiile interpersonale şi pînă la stilul de viaţă al comunităţilor moderne. Cultura reală, finalizată, instituie şi în cotidianitate, prin proiectare, obiectualitatea realizărilor sale atît sub formă de opere (unice), de copii multiplicate cît şi de comportamente şi acţiuni (evenimente) la rîndul lor excepţionale sau coti- diane. în procesul de receptare *citim* totdeauna, şi în str ucturile fizic instituite, ideile, valorile, credinţele, obiceiurile şi obişnuinţele, tradiţiile, inteligenţa, gradul de şcolire, elementele memoriei colective, comunicativitatea acestor forme cu diferite alte medii socio-culturale. „Calitatea estetică, spune Hans Robert Jauss comentîndu-1 pe John Dewey, nu ţine doar de artă ca activitate de crea-

ţip, receptare şi comunicare, ci este deja conţinută de anumite fenomene ale vieţii cotidiene, ca, de exemplu, trecerea în viteză a unei locomotive cu aburi, forţa mecanizată a unui excavator în funcţiune, gesturile unei gospodine îngrijind florile, senzaţia de confort pe care o degajă aţîţarea focului dintr-un cămin“. Desigur că se are aici în vedere extensia maximă a experienţei estetice. Dar nu este mai puţin adevărat că şi simplificata imagine a „teatrului lumii“ în care oamenii îşi „joacă rolurile“ (chiar si în accepţiune sociologică) implică o doză de dedublare estetică proprie şi vieţii cotidiene. O interesantă lecţie de receptare specifică cotidianităţii dar *citită* în creaţia literară a unei epoci o oferă ‘analiza aceluiaşi H R. Jauss în capitolul intitulat „La douceur du foyer : lirica anului 1857 ca model de transmitere a normelor sociale prin intermediul literaturii[14 8]. Se arată, de pildă, că „Sociologia cunoaşterii porneşte de la ideea că realitatea universului cotidian este trăită afectiv în aşa-n umile „teorii limitate de sensuri", ca „enclave în realitatea supremă", ale cărui graniţe sînt marcate de modalităţi de semnificare şi experienţă riguros circumscrise". Dacă în cultura populară tradiţională prăsim valorizări specific exprimate ale raporturilor omului cu timpul, cu spaţiul şi cu alte repere ale condiţiei cosmice şi receptarea ootidia- nităţii relevă, după acelaşi Jauss „trei axe de relevanţă ale realităţii cotidiene (ce) acoperă, ea instanţă obiectivă a legitimizării, un univers simbolic al sensului, putîndu-se manifesta sub forma religiei, artei sau ştiinţei". Cotidia- nitaţea exprima de fapt „universul practic al activităţii umane". Ansamblul cultură-eivilizaţie se exprimă în *modul de viaţă* eu componentele ei : nivel de trai şi stil dc viaţă. Existenţa trenurilor într-o comunitate, de piluă, este un element civilizatoric. Dar faptul că aceste „obiecte'" au putut fi concepute şi proiectate, precum şi faptul' că ele sînt utilizate conform unor norme anume de competenţă, denotă atît nivelul culturii tehnice a comunităţii cît şi nivelul culturii cotidiene a oamenilor ei. Concluzii asemănătoare ne oferă şi analiza „modei" de către Roland Barthes, a arhitecturii de către Umberto Eeo, a universului obiectelor de către Dorfles, C. Argan,

[s] JAUSS, Hans Robert. *Experienţă estetică* şt *hermeneutică literară.* Buc., Editura Univers, 1983.

A. Moles sau Jean Baudillard. In privinţa noii realităţi a urbanului noi am propus disocierile convenite între : *urbanizare* ca explicaţie a dinamicii populaţionale din spaţiul i-ural spre cel orăşenesc, cu toate implicaţiile oeu- paţionale şi demografice ; *urbanistică,* vocaţie a unui popor de a-şi proiecta spaţiile polifuncţionale de viaţă Înscriind în teritoriu reţele vitale dc.aşezări şi *urbanitate* ca expresie a valorilor unei culturi trăite în sfera vieţii cotidiene, pe care mundanul o generează şi o matriciază după îndelungi experienţe.

Ambientul reprezintă o stare trăită a conexiunilor stilistice pe care le exprimă ansamblurile de locuri şi obiecte în experienţa utilizării, perceperii senzoriale sau a contemplării acestora. Este o percepere funcţională şi psihologic-stilistică a cadrului natural, şi a cadrului construit (obiectual). Este o categorie specifică pentru cultura cotidiană, este o categorie stilistică. El cuprinde ti-ei structuri definitorii în care se manifestă varietatea compune-rilor de clemente şi anume :

a) *ambientul mdividual-veslimentar* (inclusiv podoabele, coafura, machiajul, cosmetica) ;

b) *ambientul locativ* (interiorul şi exteriorul locuinţei, curtea, grădina) ;

c) *ambientul stradal, urban,* cu tot ce conferă dotarea publică a aşezării.

Ambientalul este dimensionat variat funcţie de trei coordonate : 1) *spaţiul;* 2) *timpul ;* 3) *mişcarea.* La rîndul lor, aceste dimensiuni presupun caracteristici semnificative care diferenţiază formele ambientale şi anume :

1) *spaţial,* ambientul conjugă elementele mediului *natural* (peisajul), ale *environului* (contextul şi obiectele) şi ale *deschiderii,* ale „afinităţii[11], ale **rînduirii** (în sens heideggerian) ;

2) *temporal,* ambientul se compune în structuri *cotidiene,* în structuri *de epocă* (istorice) şi în *biografii* ■*individuale* (de dorinţi) ;

3) *dinamic,* ambientul se compune prin *deplasări fizice individuale ;* prin *deplasări colective* şi prin *motorizare* (se au în vedere deplasările oamenilor şi ale obiectelor). Ambientul se traduce practic în imagini semnificative, coerente, personalizate, ce pot fi detectate şi receptate configurativ. Un exemplu ar putea ilustra cele arătate. O locuinţă prezintă mai multe perspective am

bientale după intenţia de cuprindere în actul de receptare specific. Astfel, implică perceperea interiorului, în ansamblu, sau a fiecărei încăperi. Interiorul poate fi de tip rural sau urban. El poate avea organizate colţuri florale sau permite contemplarea peisajului natural din exterior. Locuinţa este adeseori încapsulată într-un context ambiental determinat, iar receptarea surprinde spaţializarea şi temporalitatea, adică un loc anume, dintr-o epocă sau dintr-un anotimp şi dintr-o parte a zilei. Ambientul prezintă o dinamică anume cînd locuinţa este foarte animată, angajată în evenimente variate sau, din contră, lasă impresia unei îmbătrîniri în timp. Dinamica obiectelor individuale ale interiorului corespunzînd unor utilităţi stabilite dar şi unor predilecţii decorative, sau unor extravaganţe erotice a obiectelor cu luminile, cu parfumurile sau cu ambianţa sonoră şi vestimentară complementară, relevă o animaţie, o dinamică vizuală specială, individualizată, proprie unei locuinţe şi unui stil de viaţă. Locuinţa poate prezenta o structură ambientală continuă în care evenimentele cotidiene se înscriu mai mult sau mai puţin uniform. Dar cadrul ambiental interacţionează adeseori cu comportamentele celor ce-l frecventează influen- ţîndu-le să se desfăşoare după un „program“ impus de spaţiul de viaţă sau, dimpotrivă, fiind influenţat de stilul de viaţă al locatarilor (schimbări dispoziţionale ale obiectelor, înnoiri şi modernizări, adaptări ocazionale, etc.). Cultura ambientală implică o marcată componentă *etnologică* şi evident una *sociologica* legată de viaţa obiectelor înseşi sau de comportarea şi obişnuinţele în raport cu acestea. Analiza ambientală poate fi extrapolată corespunzător la nivelul supraordonat al oraşelor şi regiunilor dintr-o ţară.

Creaţiile culte se bucură dc autonomia pe care o împărtăşesc odată cu cea a valorilor constitutive. Cultura cotidiană este funcţională, cu prioritate, dar elementele ei pot fi trăite şi contemplate şi ca valori, cu o cvasiauto- nomie resimţită. Se au în vedere obiectele de la cele mai intime şi mărunte (cum ar ii bijuteriile) pînă la ansamblurile urbane, enviromentale. După cum şi gesturile vieţii cotidiene pot fi consistente sub raport moral, eroic, justiţiar, civic, economic. Sigur că ambientalul este legat mai mult de *formă* şi de aceea poate primi semnificaţii expresive aşa cum unele forme comportamentale, gestu-

rilc, de exemplu, sînt mai încărcate simbolic şi expresiv (apropiate de dans, de pantomimă). Toate structurile ambientale presupun echivalenţe mentale, obiectuale şi sociale după cum arată o serie de specialişti şi ideologi ai lumii obiectelor.

In centrul structurilor ambientale se situează *designui* şi interacţiunile dintre produsele industriale cu valorile culturii. El se realizează în mediul de filtraj al conştiinţei (estetice) şi se exprimă în actul proiectiv, de „rînduire", de „arătare" a locurilor cuvenite lucrurilor aduse laolaltă pentru a fi împreună într-un anumit mod (după „afinităţile" lor) [9]. Cultura cotidiană este o enclavă a munda- nităţii. In acest cadru designui este cu prioritate un act de cultură şi nu un adjuvant al proiectării tehnice ori al activităţilor comerciale [w]. Dimensiune a întregii vieţi cotidiene designui nu trebuie să rămînă o experienţă expoziţională şi muzeistică. El sintetizează legitimitatea culturii cotidiene a unei ţări, a unei comunităţi şi îi conferă identitate. Se ştie că societatea industrială în care trăim prezintă multe elemente comune şi manifestă tendinţe explicabile, deşi nu totdeauna de bun augur, spre standardizare, fenomen care induce depersonalizarea universului obiectelor şi a formelor ambientale. In faţa acestei „provocări" răspunsul designului devine şi mai activ pentru a găsi soluţii creatoare în abordarea stilistică a mediului de viaţă, în toate dimensiunile lui.

Problema *receptării* formelor pe care cultura cotidiană şi toate substructurile ei le ridică în conştiinţa contemporanilor devine şi trebuie să devină o problemă majoră a educaţiei. Dacă ne gîndim că pînă şi aşezarea armonioasă a florilor în cadrul nostru de viaţă este un ceremonial ce se cuvine învăţat şi deprins, cu atît mai mult ansamblul de situaţii pe care le presupune cultura ambientală şi cotidiană se impune atenţiei pedagogilor. Deosebirea esenţială pe care receptarea culturii cotidiene o marchează faţă de receptarea creaţiilor majore constă

[11] HEIDEGGER, Martin. *Originea operei de artă,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.

[10] CARAVIA, Paul. *Inovarea produselor, factor de echilibru ecologic şi social,* în rev. Arta, nr. 11—-12, 1979, p. 12—15 ; *Designui şi cercetările social-umane,* în rev. Dj, 1979, p. 2fi-—31 ; *Psihosodologia ambientului — disciplină de intersecţie pentru învăţămîntul artistic,* în Forum nr. 9, 1973, pp. 49—53.

în faptul că ea este în primul rînd o *cultură trăită,* fiind: legată de activităţile practice. Deci ea se impune a fi deprinsă constituind repere imediate, de fiecare zi, de fiecare clipă, ale omului contemporan. Ea se impune, de asemenea, prin a fi intim asociată cu valorile creaţiei majore în care se oglindeşte dar le şi reflectă prin conştiinţa şi nivelul de educaţie al oamenilor. Toate activităţile esenţiale ale omului sînt impregnate de valorile culturii cotidiene şi de aceea şi personalitatea lui este puternic definită de aceasta. A spune astăzi despre cineva că este needucat se referă în primul rînd la comportarea cotidiană şi mai apoi, la un nivel superior de exigenţă, la intelectualitatea sa. Sigur că educaţia cotidiană presupune ingerinţe pe care le satisfacem involuntar, inconştient, prin contacte interpersonale şi interobiectuale instantanee, prin imitaţii şi inducţii valorice, prin presiunea exercitată de tot acest mediu cotidian cu dotările şi simbolurile lui. Există şi expresia : „este trăit la oraş", „este om de lume“, etc. Cultura cotidiană are un „cod de uzanţe[11] care are pe lingă funcţia lui utilitară (să te poţi descurca) şi pe aceea simbolică (să te reprezinte). Aceste diferenţieri sînt observate mai ales cînd schimbăm contextul de viaţă, cînd călătorim, cînd trebuie să ne adaptăm altor cerinţe decît acelora cu care no-am obişnuit (pentru care sîntem abilitaţi). Copiii receptează cu prioritate „marca“ jucăriilor, tinerii receptează stilul vestimentar, maturii „stilul“ locuirii şi ambientul locuinţei, iar bătrînii confortul spaţiului public. Categoriile sociale au de acum coduri specifice pentru receptarea culturii cotidiene. Ele se cuvin adoptate printr-o pedagogie corespunzătoare.

CUPRINS

Cuvînt înainte..... 0

GHEORGHE STROIA
Estetica receptării..... G

GRIGORE SMEU
Creaţia artistică românească sub semnul deschiderilor . . 10

VASILE MARIAN
..Textul poetic" şi „orizontul de aşteptare[11] 25

GRID MODORCEA
Filmul : structură şi mesaj .....[45]

IOANA MARGINE A NU
Relaţia dintre actor şi mass-media..... *>7

M1HAI VASILIU
Evoluţia dramaturgiei române contemporane — dimensiuni şi semnificaţii S3

DUMITRU MATEI
Probleme ale receptării picturii moderne ..... W

VASILE DONOSE
Muzica secolului XX : limbaj, gîndire, sensibilitate, comunicare..... IU

VASILE N. MORAR
Conjuncţii între etic şi estetic în rceptarca artistică . . 127

NINA NICOLAEVA
Raţionalitatea ştiinţifică în serviciul artei..... 1"8

CEZAR RADU
Dirijare conştientă şi autoreglare spontană în viaţa cultural-artistică şi în formarea gustului estetic . . . 158

OLTEA MtŞCOL
Orizontul valorilor şi acţiunea culturală..... •; • 172

CONSTANTIN SCHIFIRNEŢ
Receptare artistică şi orizont cultural..... 185

VICTORIA DUMITRESCU
O perspectivă sociologică asupra lecturii ea fapt de comunicare..... 107

ELENA GHEORGHE
Dialectica cerinţelor sociale şi individuale în sfera culturii din perspectiva sarcinilor educaţiei estetice . . . 214

PAUL CARAVIA
Cultură cotidiană. Desifin şi educaţia receptării 2 2 6